Eugène Burnand

anxa
88-B
3454

Ein Ueberblick über sein Werk

von

Pierre Jeannet

übersetzt von H. E. von Thévalt

Mit 7 Incavogravüren

Rascher & Cie., Verlag, Zürich, 1919

Herbert Gröger

Eugène Burnand

Ein Ueberblick über sein Werk

von

Pierre Jeannet

übersetzt von H. E. von Théwalt

Mit 7 Incavogravüren

Rascher & Cie., Verlag, Zürich, 1919

Nachdruck verboten. — Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1919 by Rascher & Cie., Verlag, Zürich

Buchdruckerei Hans Schatzmann, Horgen-Zürich

Einführung.

Vor allem muß gesagt werden, in welchem Geist dies kleine Buch verfaßt wurde. Aus leidenschaftlicher Liebe heraus geboren, jener Liebe, welche die edelste der Wissenschaften ist, die glaubt klar zu sehen und stets gerecht und unabhängig ist. In dem Buche schwingt der Rythmus des Herzens in dem die Schönheit tront. Die Schönheit umfaßt die Unendlichkeit, die Vollkommenheit, also auch was sich widerspricht. Liebt man denn nicht Cézanne, den Paul Cézanne, der eher herb wie süß wirkt, die Zeichnungen von Ingres, welche das Museum von Montauban bevölkern? Und Manet? Und wie viel mehr liebt man Degas? Und fühlt man sich nicht aus tiefster Seele von der gesamten modernen französischen Kunstrichtung angezogen, welche keine Saite in unserem Innern unberührt läßt, welche uns helfen möchte alles zu verstehen, alles zu lieben, und in die dunkelsten Abgründe unseres Seins hineinreicht um uns zu zeigen wie menschlich wir fühlen?

Und die Werke der Japaner, die Vögel von Keinen Imao, welch kraftvolle Eleganz verkörpern sie nicht! — Wie ist das zu verstehen eine kraftvolle Eleganz? — Hier tritt die Fantasie in ihr Recht, die Erinnerung erwacht, wir sehen die heilige Genofeva in ihrem weißen Kleide vor uns, wie sie anbetend vor dem Kreuze liegt, das sie sich aus Buchenzweigen geflochten, ihre Mutter im kupfer-

braunen Rock, die sanftgrünen Wiesen und das rosenfarbene Feld mit den unbeweglichen pflügenden Ochsen. Und von weit her strömen der Seele neue Eindrücke zu, die herrschsüchtige, aufrührerische und doch so ruhige und unterwürfige Gestalt des Mannes mit der Hacke, des ruhenden Winzers, des Bauern im Arbeitsrock, stehen vor uns.[1])

Kaum einer unter den Künstlern ist uns nicht liebenswert; wie mächtig wirkt Pietro Cavallini so römisch und jugendlich in seinen Fresken von Sancta Cecilia im Trastevere; die Maler von Sienna sind feiner als Boticelli, christlicher und menschlicher in ihrer Auffassung. Der entsetzliche barbarische Mathias Grünewald und unser Zeitgenosse, der harte, trockene Richard Müller. Auch Angelico der unvollkommene, sehr klösterliche Meister ist uns ein vielgeliebter Bruder. Und Dürer mit seinen mißtönenden und verworrenen Passionsdarstellungen, durchbohrt unser Herz. Manchmal beängstigen uns die Rembrandt- und Giottobilder durch das Ueberwältigende im Ausdruck und doch ist Giotto ein gemeiner Straßenbub, ein häßlicher Kerl mit einem christlichen Herzen, er lächelt uns zu und wir beten ihn an.

So umfaßt unsere Liebe alle, auch die Künstler der Feder und die Musiker. Nennt uns doch Namen wie den Engländer Reynolds oder Hans von Marées; unseren gütigen Philippe Monnier, J. S. Bach, bescheiden und jähzornig, oder Paul Claudel, fromm und sinnlich gestimmt; nennt uns die Namen der jungen Leute, denen die persönliche Note fehlt, die Cézanne, Cuno Amiet und Hodler den Pinselstrich stahlen, ohne ihre Seele zu besitzen — welch ein Verbrechen.[2]) Selbst diesen jungen Leuten versagen wir nicht

[1]) Von J. F. Millet.

[2]) Man kann sich nicht genug gegen die Menschen auflehnen, welche versuchen geniale Künstler nachzuahmen und selbst Alltagsgeschöpfe sind, die Nachwelt wird sie wie Vasari, Bronzino, Baptista Franco, die Nachahmer Michel Angelos, richtig einzuschätzen wissen.

unsere Zuneigung und finden etwas in ihnen, das sie uns liebenswert erscheinen läßt.

Wir lieben alle, wenn auch nicht im gleichen Maße. Da wir alle Blumen und Pflanzen lieben, den tiefblauen Enzian, die krumme Eiche, die schlanke Tanne, die lustig grüne Buche und die phantastische Orchidee, weil wir sie lieben wollen, so lieben wir auch instinktiv jeden Menschen um seiner Eigenschaften willen.

Wir versuchen auf diese Art klug zu sein. Etwas ist mir stets aufgefallen: Ruskin, der so klar wenn auch etwas schulmeisterlich sieht, wenn er Giotto's oder Carpaccio's Kunst beschreibt, wirkt lächerlich, veraltet und geschmacklos in seinen Angriffen gegen Whistler. Wie ist es möglich, daß er nichts Liebenswertes in den schmerzerfüllten Bildnissen Carlyles und der Mutter des Malers fand? — Als im April 1914 gewisse Zeitungsschreiber Maurice Denis den Vorwurf machten, er male nicht wie Eugène Burnand und Andere wieder bedauerten, daß Burnand nicht die Seele von Denis besitze! Als man 1902 Burnand, Dagnan-Bouveret opferte, um gleich darauf Dagnan zum Vorteil von Burnand herunterzureißen, welche Dummheiten und Bosheiten wurden nicht darüber geschrieben? Es gibt Menschen die folgendermaßen urteilen: Burnand? Ach sprecht doch von Bidda! Oder: Was soll dies Marignano von Hodler eigentlich vorstellen? Man sollte die Entwürfe zur Schlacht von Anghiari sehen!

Ohne so weit zu gehen, darf man wohl wünschen, daß unsere Kunstkritiker in der Schweiz nicht ihre Zeit damit verlieren uns zu beweisen, daß eine Blume von Aloys Hugonnet künstlerisch viel vollendeter und religiös sinnreicher ist, wie ein Christus von Burnand wirkt. Die Liebe, welche das höchste Verständnis darstellt, glaubt alles, entschuldigt alles, versteht alles.

Unter all den Künstlern, von denen wir sprachen, lieben wir auch Eugène Burnand und seine Werke. Unter all den Künstlern, Dichtern und Wohltätern der Menschheit lieben wir den Maler Eugène Burnand; in welchem Maße, soll die Arbeit zeigen.[1])

[1]) Wir führen häufig Zeitungskritiken an, weil wir erstens eine objektive Studie verfassen und alle Ansichten über dem zeitgenössischen Maler zu Worte kommen lassen wollten. Zweitens um zu zeigen in welch grauenvollen Durcheinander die Kunstkritik lebt, wohin die Mode, schamlose Subjektivität, Unkenntnis und Unbesonnenheit führen und welch größeren Einfluß wie die ernste Wahrheit sie besitzen.

Erster Berührungspunkt.

Schattenrisse.

Sein erstes Oelgemälde, welches er in Sépey[1]) am 5. August 1872 anfing, ist fünfzig Zentimeter hoch und dreißig breit. Es stellt einen braunweißen Pointer, namens Mylord, dar. Der Schattenriß des Hundes hebt sich scharf von dem blaßblauen Himmel ab; er steht gegen das Licht, und so strömt von seiner Gestalt das Licht aus. Der Hund steht im Gras, auf uns zu kommt der Fußweg; auch der Hund tritt uns entgegen. Auch sein neuestes Werk — mögen ihm noch viele andere folgen, — die Feldarbeit im Jorat,[2]) sechs Meter lang, zwei Meter siebenzig hoch, zeigt uns ein Pferd und zwei Ochsen, die mit einem Pflug vorüberziehen; ein Mann und ein Knabe stehen wie Schattenrisse in dem blonden Feld vor den fernen Hügeln, die in der Sonne in grün, lila und golden leuchten. Diese Leinwand No. 191 II — die erste, „Feldarbeit im Jorat", wurde durch eine Feuersbrunst zerstört; außer den Bildern gibt es Zeichnungen und Stiche, welche nicht in der Zahl einbegriffen sind — wurde auf einen beweglichen Rahmen am 7. Februar 1917 in Sépey gespannt.

Welch eine Menge von Schattenrissen, die uns entgegen-

[1]) Sépey ist der Wohnort des Malers auf dem Nordabhang des Jorat, im Tale der Broye.

[2]) Auch „Am Pflug" genannt.

kommen, vorübergehen, oder aufrecht vor uns stehen, hat der Künstler in diesen dreiundvierzig Jahren geschaffen! Hier ein Fußpfad im Gebirge, der den Abhang herab auf uns zustrebt, sich durch Felsen windet, den Bergbach überquert. Der Eseltreiber lenkt sein Tier gerade auf uns zu. Hier rennt ein Pariser Gassenjunge über die Kieswege der Tuilerien. Er hinkt in ärmliche Lumpen gehüllt. Der Angelus zeigt uns einen Weg, der auf uns zuführt; der Schattenriß einer schwarz gekleideten Frau kniet betend am Rande, und dahinter steht violet-rot der abendliche Himmel. Der Sommer, abermals ein Weg, auf dem uns ein Esel entgegenkommt, der den Karren einer Höckerin zieht. Zwei und zwei schreiten die weiß gekleideten, traurigen Novizen von San Onofrio in Rom daher. Sie kommen den sanft abfallenden Weg rythmischen Schrittes uns entgegen; gleich müssen wir auf die Seite treten, um ihnen Platz zu machen. Auch vor der Dorfspritze, die in vollem Galopp mit ihrem Viergespann daher stürmt, müssen wir uns zäumen. Im Park von Versailles fährt Ludwig XIV. uns entgegen; aber die Herde vom Wechsel der Weide versperrt uns vielmehr den Weg; der Melker und die große Leitkuh stehen mitten in dem steilen schmalen Pfad, der von der Kleinen Scheidegg herunterführt. Langsam steigt der Schnitter den Abhang hinab, an dessen Fuß wir stehen. In den Furchen, welche gleichmäßig die Erde in unserer Richtung durchschneiden, kommt der Sämann stolzen Schrittes mit sonngebräuntem Antlitz auf uns zu, mit der großen edlen Bewegung der Erde fruchtspendend. In der Umgebung von Barbizon, wo J. F. Millet seine Silhouetten auf der Leinwand festhielt, wenn auch viel weicher und verschwommener in der Linienführung, finden wir abermals die Wege, welche aus der großen Ebene uns entgegenstreben. Burnand belebt sie mit einer Bäuerin,

eine schwere Hürde schleppend, wie die von Millet. Und die Herden in der Camargue, ein großes und ein kleines Bild, Pferde im Galopp, springende Kühe, stürzen auf uns los! So könnte man noch viele andere aufzählen. Die Schäferin, verträumt, blond, strickt inmitten ihrer Schafe am Weg; und auf eben diesem Weg, ein wenig weiter unten, stehen die Ochsen des Bauern. Im goldflimmernden Staub der glühenden Straßen strömen, gleich Wellen, die Herden auf uns zu; kraftvolle Hämmel, blöckende Lämmer und die alten Mutterschafe, alles drängt vorwärts.

Und aus dem Hain im Hintergrund tritt schwankenden Schrittes der tiefbewegte Vater dem Verlorenen Sohn entgegen, der erschöpft an dem Fuß eines Kieferbaumes lehnt.[1]) — Auf uns sinkt auch der Abend nieder, verschlagen, listig, rot glühend wie die Füchse seiner Gefolgschaft, welche die bösen Gedanken vorstellen, die solch düsterer Abend mit sich bringt. Wenn auch die Wege noch den Beschauer zum Ziele haben, wie unter den Kiefern, im Obstgarten, in dem Weinberg, oder zwischen den Häusern von Gubbio[2]), so finden wir nur mehr wenig Gestalten in stürmischem Vorwärtsschreiten oder in gemessener Bewegung; der Maler fesselt uns nicht mehr im ersten Ansturm.

Von jetzt ab läßt er langsam und feierlich die Menschen an uns vorüberziehen. Wir müssen nicht mehr ausweichen. In seiner früheren Auffassung kamen die beiden Korbflechter Ambrosius und Vincenz an der Wegbiegung uns entgegen; Taven, die Hexe, mit dem bösen Blick, kam von les Baux herunter und verhexte uns im Vorübergehen; ehe-

[1]) Der Vater eilt durch das glänzende Licht dem Sohn entgegen. Ph. Monnier, Journal de Genève, 29. Juli 1901.

[2]) In der Arbeit werden ohne Unterschied Oelgemälde, Pastelle und Entwürfe für Buchillustrationen angeführt.

mals versperrte der arme Champi mit seiner Mutter Isabella den Weg und hinderte uns am Weitergehen. Kam Der Sämann mit seinen Ochsen, Der gute Hirte und seine Herde, Der gute Samariter, der auf seinem Esel den unter die Räuber Gefallenen führt, kommen langsam uns entgegen, und auch der Heilige Franziskus, der Verwundete von Alverne[1]). Der Feind mit dem Sack Unkrautsamen, der verängstigte Mann, der seinen Schatz vergräbt, werden noch plötzlich zu uns kommen. In der Regel gehen die Gestalten in der Richtung von rechts nach links an uns vorüber; weit seltener wie bei dem Weinenden Christen, der Weiße Stier, Via Dolorosa, die Einladung zum Fest, geht die Bewegung von links nach rechts, so auch auf dem Bild des Guten Hirten, der seine Lämmer unter den Cypressen auf die Weide treibt. Derselben Richtung folgt unter dem blaßblau-rosa Himmel mit den kreidig gelben Hügeln im Hintergrund die dunkle Herde der grauvioletten Esel im Süden. Die Heuernte im Jorat zeigt ebenfalls das Ochsengespann vor dem hochbeladenen Heuwagen. Die Heuernte, lebensprühend und machtvoll in der Auffassung, ebenso die schwarzen Stiere unter dem hartblauen südlichen Himmel, auf der Herde am Meeresstrand. Und „die sechs schönen, starken Maultiere, die langsam der Furche entlang ziehen[2])", zeigen, wie die beiden Gemälde Feldarbeit in Südfrankreich, dieselbe Auffassung. Immer ziehen die Gestalten an uns vorüber. Burnands Werk schenkt uns eine Unzahl von Schattenrissen; Karl der Kühne ist wohl das glanzvollste Beispiel für die persönliche Note des Malers, die ersten Reiter sind schon links an uns vorbeigesprengt,

[1]) Diese Entwürfe finden sich in den Suitten der Fioretti, den Parabeln und den Illustrationen des Mireille von Mistral.

[2]) Illustration von Mireille.

ehe der Kernpunkt der Gruppe uns entgegenreitet. In dem Bild finden wir aber beide Bewegungen vereint, das Vorstürzen aus dem Hintergrund, das sofort den Beschauer packt, und die Bewegung von rechts nach links, weniger eindrucksvoll, aber malerischer und ruhiger wirkend.

Von jetzt ab herrscht diese Malart bei dem Künstler vor, denn seit 1895 ist der fünfundvierzigjährige Mann ruhiger geworden. Sein lebhafter Geist wird nachdenklicher, beinahe verträumt. Die Heimkehr der Herde[1]) ist ein horizontaler Traum. Die Herde kommt aus der Unendlichkeit der Ebene und zieht wieder in die Unendlichkeit der Ferne. Die olivgrüne Landschaft verschwimmt in gelbgrün mit lila Schatten. Am Feierabend zieht das Ochsengespann seinen Wagen an den Abhängen von Sépey entlang. Die horizontalen Linien werden auf dem Bilde: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes beibehalten, wo sich die Gestalt des Vaters an den Rand der Leinwand drängt. Die Jünger auf dem Weg zum heiligen Grab eilen in derselben Richtung, Schattenrisse aufgeregter, von Angst gefolterter Menschen; ihnen folgen die Diener in der Parabel von den Talenten. Allein schreitet das Opfer, das die Weinbergarbeiter steinigen werden. Und der unnütze Knecht, gefolgt von seinen trägen Ochsen, hält mitten im Wege inne und wendet sich nach links: doch der finstere Fischer, welcher ganz nackt die Netze ans Ufer zieht, scheint aus dem Rahmen treten zu wollen, gleich dem Bauern mit dem wallenden Bart, der das Unkraut trägt. Auch die Ochsen und der Bauer in der Landschaft Feldarbeit im Jorat, sind auf die Bewegung nach links gerichtet.

Von Anbeginn finden wir in den Unmengen von Zeichnungen für l'Illustration und le Tour du Monde, in

[1]) Museum zu Vevey.

dem Buche des François Champi, welches Burnand 1888 illustrierte, sowie in Mireille, in den Ausgewählten Erzählungen von Daudet 1883, in dem gesammelten Werke des Malers diese prachtvollen Schattenrisse, entweder aufrecht stehend wie Statuen, oder hingelagert auf den Boden, seltener in sitzender Stellung. In scharfen Strichen hingeworfen, ohne jeglichen Uebergang in die sie umgebende Luft, vermitteln sie uns den Eindruck großer Kraft und Willensstärke, so die Gestalten auf den Glasfenstern der Kirche von Herzogenbuchsee, in der Reise des Christen, in den Parabeln, sowie in den Fioretti, und in Typen aus dem großen Krieg (noch nicht erschienen).

Nur eine Gestalt weisen folgende Gemälde auf: Der Wilddieb, ein verschlagener, gut bewaffneter Kerl; Der Schäfer in den Alpen, auf einem überhängenden Felsen sitzend. Dies Oelgemälde wurde später als Federzeichnung in den Legenden der Waadtländer Alpen verwandt. Sehr eindrucksvoll wirkt Der brüllende Stier über dem Abgrund. Verschiedentlich malte Burnand auch ruhende Kühe, und Die Pferde des Herrn Chaber. Der Berner Bogenschütze, am Fenster von Chillon träumend, gehört zu dieser Serie, sowie Der arme Champi, „der zu dem gelben Bett geht und den Vorhang beiseite reißt", Julia, völlig zusammengebrochen auf dem Stuhl sitzend, am Fußende des Bettes (aus l'Orphelin von Urban Olivier). Meister Ambrosius, wie furchterregend und mächtig steht er da, den Fluch schleudernd im Landhaus der Micocoules. Und das Modell Marie Tocci, welche für die Trauer gestanden, welch leidgebeugte, ergebungsvolle Erscheinung in derselben harten Linienführung, und die heilige Clara von Assisi, die reine, mächtige, feuerflammende Lilie! Die finstere Gestalt des ängstlich zusammengekauerten Mannes, der seinen Schatz am Fuße

einer Mauer vergräbt. Die junge Frau, die in ihrer Verzweiflung ihr Ohr an das Schlüsselloch drückt; der Mann mit der Nachtmütze, der an der Tür horcht ob sein Freund schon erwacht ist; der finstere Gefangene, der in tiefer Stille auf den Besucher harrt.[1]) Einzig allein im Vordergrund sehen wir den selbstgefälligen Pharisäer, der glücklich, nicht wie andere Menschen zu sein, sich immer wieder aufrichtet und bewundert. Auf einem andern Bilde sehen wir die tragische Gestalt des Zöllners, die Hände auf der Brust gefaltet, gebeugten Hauptes beten. Der arme Lazarus stirbt allein und verlassen, schmerzerfüllt, nackt, wundbedeckt und doch schon weltentrückt; die Augen spiegeln seine Seele, die schon in Abrahams Schoß die Herrlichkeit Gottes schaut. Hinter den Goldsäcken grinst die entsetzliche Fratze des Geizhalses; auf seinem Sterbelager windet sich derselbe Geizhals. Die heitere junge Frau beugt sich von dem Balkon herunter und verkündet den Nachbarn, daß sie den Silberling wieder gefunden. Der verlorene Sohn lehnt inmitten seiner Schweine an einem blätterlosen Baum.

Unter den Porträten finden wir ebenfalls eine Menge dieser unbeweglichen Schattenrisse; so das von Franz Burnand, von Frau von Wattenwyl, die Marquise von Lastic, verschiedene Waadtländer Typen in Pastell ausgeführt, René Burnand, Marcel Burnand, der Oberst von Wattenwyl, Fräulein Rosalie Jéquier. Außer dem Schäfer der Provence bietet uns Der Mann der Schmerzen noch einen sehr eindrucksvollen Schattenriß, fast farblos, eine zusammengebrochene, knieende Gestalt, die an einer Mauer lehnt, unschuldsvoll; ergreifend in ihrer Nüchternheit.

Oft sind es auch zwei Schattenrisse im Zwiegespräch, wie der junge Dominicaner aus dem Jahre 1878,

[1]) Parabeln.

der zerstreut, in Weiß gekleidet, seinen Gedanken an der Seite eines Älteren im schwarzen Mantel nachhängt. In der lichtblauen heiteren Stimmung des Bildes der Ährenleserinnen 1880 spricht die Knieende mit der vor ihr Stehenden. Auf einem gefällten Baumstamm sitzt der Korbflechter Ambrosius mit seinem Sohn Vincenz; die Wächter der Camargue unterhalten sich zu Pferd (die Szene ist auf ein Tamburin gemalt.) An einer Tischecke lehnen François le Champi und Magdalena Blanchet, an einer andern Ecke Cadet Blanchet und Severa. Am Wehr lehnen Magdalena Blanchet und François le Champi; das unbewegliche Wasser spiegelt die Gestalten wieder. Am selben Tisch messen sich finsteren Blickes der Korbflechter Ambrosius und Ramon, aus dem Landhaus der Micocoules. Auf dem grünen Rasenteppich unterhalten sich Mireille, „die Tochter der Scholle", und Vincenz, der schöne Korbflechter. Oftmals sind die Zwiegespräche sehr dramatisch, wie der ungetreue Knecht, der gesenkten Hauptes vor seinem Meister steht, um im nächsten Augenblick erbarmungslos sich gegen seinen Genossen zu wenden. Jetzt ringt er flehend die Hände vor dem empörten Meister, den er gleich erdrosseln wird. In seinen wildrollenden Augen spiegeln sich die bösen Gedanken, wie die schwarzen Wolken den Himmel verfinstern. Die gleichen Gefühle zeigt Ourias, der Ochsentreiber, der in den Trau Vincenz von Valabrègue in seinen Armen erdrückt. Auf einem andern Bilde beugen sich zwei Arbeiter zu einander, um ihre Rechnung zu prüfen; wieder zwei Männer verschwören sich an einer Tischecke.

Wie mannigfaltig sind diese Zwiegespräche, diese Duelle und Verhandlungen, welche zwei Menschen trennen oder vereinen! Hinter dem Brottrog bringt ein kleines Mädchen in seinen zarten Händen etwas Hefe, welche die kräftige Frau unter die drei Maß Mehl verarbeitet. Hinter einem Tisch verhandeln zwei Kaufleute über den Preis einer Perle,

Eug. Burnand

Die Flucht Karls des Kühnen

Entstehungszeit: 1895

Museum in Lausanne

wie tiefernst ist die Besprechung der beiden Männer, welche über das Loos des unfruchtbaren Feigenbaumes entscheidet. Seht die herrliche Gruppe, die gleichsam aus einem Stück geschaffen ist, statuengleich steht der Vater in seinem weißen Mantel da und umschlingt liebevoll mit beiden Armen den verlorenen Sohn in zerfetzte Lumpen gehüllt.

In der Unzahl der machtvoll gezeichneten Schattenrisse, die uns entgegenkommen, vor uns stehen oder vorübergehen, kennen wir bereits den hauptsächlichsten Teil der Schöpfungen Burnand's, doch bleiben uns noch die großen Bilder zu besprechen.

Selten bringt er uns viele Menschen, wie die zwölf Gestalten in dem sehr einfach durchgeführten Hohenpriesterlichen Gebet, fünfundfünfzig Menschen drängen sich zu der Bergpredigt. Die Pferde in der Camargue zeigen vierunddreißig, ungefähr zwölf Schafe schlafen mit ihrem Esel, dem Hund und den drei Schäfern unter den Kiefern vom Languedoc und sechs oder sieben drängen sich zu dem heiligen Franziscus, der sie streichelt. Oft sind die Gruppen weniger zahlreich: zwei Frauen sehen in Andacht versunken den betenden Christus an. Drei Hunde stehen vor dem armen Lazarus. Vier Diener halten in einer Reihe ihre brennenden Lichter; unter zartem Laubgewirr erklärt Christus fünf Jüngern seine Parabeln.

Nicht alle Künstler zeichnen ihre Gestalten wie Schattenrisse, nur die Willensstarken drücken auf diese Weise ihre Eigenart aus, wie Velasquez und die Florentiner, Millet, manchmal auch Daumier.[1]) Bei anderen Künstlern fällt

[1]) Wie Millet so führt auch Burnand seine Gestalten als Schattenrisse, wie Arabesken im Bilde; sie heben sich scharf vom Himmel ab, er gibt Mensch und Tier in seinen Bildern das volle Uebergewicht über die Landschaft, Leonce Bénédite, Vorrede zur Bergpredigt. Berger Levrault.

uns zuerst die Komposition auf. Poussin und Léonard biegen die Gestalten, verleihen ihnen Geschmeidigkeit und lassen sie harmonischer wirken. Andere wiederum verschmelzen sie mit der Atmosphäre, sie zerfließen mit dem Hintergrund.

Aber bei Burnand sind es scharf ausgeschnittene Silhouetten, die oft hart wirken in ihrer Steifheit.

Außer diesem Teil seines Werkes hat Burnand's Pinsel auch andersartige Bilder geschaffen, von weicher Linienführung in Duft gehüllt, wo die Gestalten einander in dem sanften Lichte suchen, fröstelnd und ängstlich sich einander nähern. In der Kirche von Courtilles bei Lucens finden wir die bedächtigen Gesichter ganz auf das Innenleben eingestellt, sie treten aus dem Zwielicht hervor am Fuß der Kanzel, von welcher der Himmelsthau des Friedens herniedersinkt. Sie genießen die Sonntagsstille und ihr gutes Gewissen, die friedliche Versammlung der Dorfbewohner, welche sich zu dem gemeinsamen Seelenmahle vereinen, alle sind sie vertreten, junge Mädchen, ehrwürdige alte Matronen, die Behörden. Im Jahre 1875 begann er die Vorstudien und Entwürfe für die Spinnerinnen, ein ganz in orangegelb gehaltenes Bild mit tiefen Schatten, eine warme Häuslichkeit, die sich unter dem Surren der Spinnrocken in dem niederen Saale vor uns entfaltet. Man hört das leise Murmeln der Stimmen, der Rauch der Pfeifen zieht durch den Raum. Die Innenbilder sind zahlreich vertreten, die Walliser Spinnerin (achtzig auf hundert Zentimeter); an der Kaminecke sitzt der alte Notar, seine Pfeife im Mund und spricht mit einem Alten, der mit seinen Handschuhen spielt. Die Küche ganz hellbraun in den Farben gehalten, die Kupferkessel, die Täfelung, die irdenen Geschirre, alles vereint sich in einer Harmonie von gelb. In dem kühlen Schatten der Maul-

beerbäume lösen die Schönen der Provence um Johanna Maria, der Gattin des ehrwürdigen alten Ramon, geschart, die Fäden von den Seidenraupen. Auf einer Skizze der Pages d'Art (Dezember 1915) sehen wir den Vater mit dem schwarzen Bart, die junge Mutter, den Kleinen auf dem Arm, die Kinder auf den Stühlchen ringsum gesenkten Blickes, ganz der Andacht des Zwölfuhrläutens hingegeben. Die Innenansicht der Mühle des Cadet Blanchet, wo in der Ecke der Scheune Champi weint; der Schafstall, das Herdfeuer, über dem der Kessel an eisernem Hacken herunterhängt. Der Stuhl zwischen dem Fenster und dem alten Schrank, auf dem Magdalena sitzt. Die Schafe des Guten Hirten liegen dicht zusammengedrängt wie sie es lieben in der Nacht im Schafstall, die schlummernden Jungfrauen geben uns ein Bild unschuldsvollen Friedens, wie sie eng aneinander geschmiegt, Gesicht an Gesicht schlafen, der Kopf der Einen ruht auf den Knien der Gefährtin. Nur von den glühenden Kohlen eines „Braserio" beleuchtet spricht der heilige Franziskus seinen entrückten Gefährten von der Gnade Gottes. Ganz Hingabe, ganz Weichheit der Linien sind die elf Apostel vereint im Schmerze, in olivbraun- und dunkelgrünen Tönen gemalt.

Nur in der äußern Form der Schattenrisse sahen wir das zwiefache Gepräge der Werke Burnands, er gibt sich offen und freimütig und doch manchmal innig.

Schritt für Schritt haben wir, wenn auch aus der Entfernung versucht, im Geiste sein Werk und dessen Werdegang zu zeigen. Hängen nicht um uns herum an den vier Wänden eines Riesensaales seine Oelgemälde, Pastelle, Buchillustrationen, Zeichnungen, Farbdrucke, Kupferstiche, die Entwürfe zu den Glasgemälden und Reklamebildern. Zunächst fällt uns wohl auf wie Menschen und Tiere als

Schattenriß stark hervortreten, mit welcher Kraft sie uns beeindrucken, wie im Stier, dem Kampf zwischen Vincenz und Ourias, Der Vater auf dem Turm, Der Mann der Schmerzen. Die vier Bilder sind wohl die einfachsten in der Komposition und doch die machtvollsten. Jedes zeigt nur eine Gestalt, denn der Korbflechter mit dem Ochsentreiber ringend, bildet nur eine schwarze Masse mit vielen Gliedmassen. Die Schattenrisse sind wie aus Stein gemeißelt und wachsen aus dem Boden.

Das Hoheprieſterliche Gebet gleicht einer Versammlung von Statuen, wo jede Einzelne regungslos, willensstark emporstrebt; der Anblick gibt uns das Bewußtsein von angesammelter Kraft, die nichts zum Wanken bringt. Die Macht, die sich in seinen Werken äußert, wirkt manchmal aufreizend, wie in der Dorfſpritze, dasselbe Gefühl entwickelt der langsame Schritt der Zwölf Novizen; der prachtvolle Rythmus in dem Bild des Bauern mit ſeinen roten Ochſen, der schwankende Zug des Guten Samariters. Sie alle kommen uns entgegen und packen uns. Der Maler in der Ursprünglichkeit seines Empfindens will uns mitreißen in das Land seiner Gefühle.

Vor unsern Blicken ziehen die Schafe und eigenwilligen Ziegen vorüber, arme Vagabunden von einem Hoffnungsstrahl beseelt, aufgeregtes Volk, weinende Frauen um Jesus klagend, alles noch Schattenrisse, aber nicht so packend wie jene, die geradeaus auf uns zuschreiten, sie wirken nicht wie die aufrechten Gestalten und hinterlassen dennoch einen unauslöschlichen Eindruck.

Einerseits das Volk der Schattenrisse, willensstark, selbstbewußt und kühn dahingeworfen.

Andererseits die gemütvollen Bilder am Herdfeuer, in Schatten gehüllt, feiner in der Komposition, drücken sie die

Sanftmut und Milde aus im Gegensatz zu den kraftvollen Schattenrissen.

So hat auch Millet eine zweifache Auffassung des bäuerlichen Lebens uns gegeben. In der einen zeigt er den kämpfenden Menschen in fürchterlichem Ringen, Mann und Frau stehen sich gegenüber, in der andern sind es Innenansichten, erfüllt von ländlicher Lieblichkeit, die sich in der jungen Mutter und dem kleinen Töchterchen verkörpern.

Aber dies ist nicht alles, wird man sagen, Sie übersehen die Landschaften. Gerade wie in Millets Werk finden wir auch bei Burnand an die sechzig Landschaften, die man wohl als Landschaften von Mensch und Tier belebt ansprechen darf. Immer finden wir die Schattenrisse von menschlichen Gestalten, Kühen oder Pferden; die Gemälde sind zugleich von intimem Reiz und offenherzig, energisch und doch zart in der Ausführung.

Der Zeichner und Maler.

„Ich habe stets die Wichtigkeit und Notwendigkeit für den Künstler anerkannt, welche darin besteht, sich sein eigenes Handwerkzeug zu schaffen, das seiner Auffassung und seinem Gefühle entspricht." Dieser Ausspruch rührt nicht von einem zwanzigjährigen Künstler, der einen Vorwand sucht der Schule zu entfliehen. Nein, damit schließt der fünfundsechzig jährige Eugène Burnand seine Bekenntnisse, in dem Liber Veritatis[1]), in dem er seine Eindrücke und Erfahrungen niedergelegt hat. Er spricht sich hierüber in dem Kapitel aus, in dem er sein hunderteinundneunzigstes Bild, Die Feldarbeit beschreibt, ein Gemälde von sechs Meter Länge auf zwei Meter siebzig Breite. Er malte es ganz nach eigenem Ermessen, in von ihm selbst erdachter und wohlbegründeter Art, mit Ursprünglichkeit und aus dem Instinkt heraus. Es hat niemals ein anderer Maler wie er gemalt, noch gezeichnet und keinem gelingt es vollständig seine Manier nachzuahmen.

Wie stellen wir uns mit unseren Vorurteilen behaftet — deren besitzen wir ungezählte — nun die Art und Weise eines kraftvollen Mannes vor, der solch machtvolle Schattenrisse und solch würdevolle Prozessionen geschaffen? Denken wir eine ungeduldig temperamentvolle Zeichnung wie die

[1]) Der Titel wurde Claude Lorrain entnommen, einem Buch, in dem der Maler die Notizen zu seinen Bildern zusammenstellte.

des unvergleichlichen Rembrandts zu sehen, Christus vor Kaiphas oder Abraham und die drei Engel. Oder soll es ein Entwurf sein in der Art derer von Leonardo für seine heilige Anna, der sich im Louvre befindet und von großer Freiheit und Heiterkeit zeugt? Etwas heroisches, ungebundenes, übermenschliches? Eugen Burnand konnte wohl so zeichnen, dafür haben wir Beweise, denn er ließ sich manchmal hinreißen. In seinem Liber Veritatis finden sich Entwürfe, in denen sich die Begeisterung, die Meisterschaft eines Rembrandts wiederspiegelt. Nr. 60. Die schwarzen Tannen im Jura, rasch mit der Feder hingeworfen, mit chinesischer Tinte genau so hastig leidenschaftlich wie jene des Amsterdamer Einsiedlers, wie sie sich im Sturm biegen von Gewitterwolken umdräut, geben sie uns Einblick in die ungestüme willensstarke Natur des Meisters. Die leicht hingeworfenen Zeichnungen im abendlichen Familienkreise beweisen, daß Burnand das Temperament zu einem guten Karrikaturisten besitzt und er sich trefflich darauf versteht mit beißendem Spott das charakteristische zu betonen. Glaubt man denn, daß der Mann, der mit starker Hand den Entwurf zu dem Pferde schuf, welches in der Flucht Karl des Kühnen sich machtvoll aufbäumt, oder die nackte Glieder des Legionärs, der Christus zum Kreuzestode führt — glaubt man, daß dieser Mann unfähig gewesen wäre, Großes in der heroischen Malerei zu leisten? Konnte er nicht mit breiten Pinselstrichen große Gemälde in der Art von Rubens schaffen, Orgien in rosigem Fleisch oder kostbar gekleidete Gestalten auf wandgroßem Leinen? Der Maler, welcher mit sechzig Jahren den großen Karren mit seiner Leinwand für die Feldarbeit die Anhöhe hinaufzog, hat vieles mit dem mächtigen Gemahl der Helene Fourment gemeinsam.

Doch er fand sein Ideal nicht in dem Ausdruck physischer Kraft.

Früher erinnerte er wohl an den klugen Holbein, der Kreideporträte von Windsor, noch mehr aber an den François Clouet, der Zeichnungen im Kupferstichkabinet, der Porträte des François Coligny, Louis de Béranger, Jsabeau de Hauteville; scharf, charakteristisch, unbarmherzig genau zeigt sich Burnand in den in Graphit und mine grise ausgeführten Porträten des Herrn und Frau Lombard (Genf), Fräulein Jéquier (Neuchâtel). Hier zeigt er kraftvolle Eigenschaften von magistraler Klarheit, deren so oft die Kritik Erwähnung tut. „Man errät in ihm einen Schüler Gérome's, er beherrscht meisterlich die Zeichnung." [1]) „Die Entwürfe sind großzügig und eigenartig, er erinnert an Gustave Doret." [2]) „Sein Talent verrät Kraft und Offenheit, er ist gewissenhaft ohne trocken zu wirken, zeigt ohne Anstrengung sein Können", Journal de Genève 20. Februar 1889. Jm Jahr 1887 erwähnte dieselbe Zeitung seine „breite, weiche Pinselführung, die jedem Ding Gerechtigkeit widerfahren läßt", weiter heißt es: „Dieser Künstler, der sein Fach gründlich beherrscht, ohne durch sein Können aufdringlich zu werden." Der Maler Vuillermet erwähnt Clouet als er folgendermaßen über ein Porträt Burnands schreibt: „Es macht sich auch bei ihm eine ähnliche Richtung geltend wie bei Dagnan-Bouveret und anderen zeitgenössischen Künstlern, welche sich alle an der Feinheit und Durchgeistigung Clouets inspirieren", weiter spricht er „von der Genauigkeit, der Feinheit der Zeichnung der Meister des Porträtes im XVI. Jahrhundert, welche man bei Burnand wiederfindet, der dieselbe, aber vertieft und ihr einen strengeren Aufbau und mehr Harmonie in den Farben

[1]) Le Dessin 1889.

[2]) Tognetti, Le Genevois 13. Mai 1895.

Eug. Burnand

Der Evangelist zeigt dem Himmelspilger Christian die enge Pforte zum Himmel

Entstehungszeit: 1889

Museum in Vevey

zu geben versteht und somit ein wahres Juwel von Porträt schafft“ [1]).

Das Bildnis der Mme. Georges de Molin „ist prachtvoll in der Zeichnung, wie alle Bilder dieses Meisters“ sagt der Maler Ch. Koella; Philippe Godet in der Suisse Libérale vom 13. Mai 1895 versichert uns, „daß niemals eine ausdrucksvollere und beschwingtere Zeichnung, dem Ausdruck der Psychologie in solch vollendetem Maße diente, wie in den Entwürfen für die Schmuggler.

Jedermann läßt auf seine Weise dieser gebieterischen Zeichnung Gerechtigkeit wiederfahren. P. G. schrieb schon 1891 in dem Petit Parisien, „daß dieser Künstler keinerlei Zugeständnisse dem Publikum macht um zu gefallen“. 1895 sagt er über Karl den Kühnen, „alles in dem Bilde, die Rüstungen, die Gestalten, ja sogar der Himmel (Sic) ist hart und rauh“. Darf man Price im Journal France glauben so ist: Die Rast in Bethanien: „von trockener Genauigkeit in der Zeichnung“. Eloi Vincent im Petit Méridional bestätigt: „Dies Bild zeigt eine betrübliche Strenge in der Zeichnung, eine übertreibende Strenge, die in jeder Linie zu Tage tritt“. Dieser Ausspruch deckt sich zwar nicht mit der Ansicht eines anderen Kritikers [2]), welcher ihn als ganz der modernen Richtung angehörend, bezeichnet, wohl aber mit der Ansicht Dayot's im Gil Blas der Burnand als „aufrichtig, akademisch“ bezeichnet. Und doch vermeiden alle die Kritiken im Grunde doch nur es auszusprechen, daß seine Zeichnungen nicht weich, sondern kraftvoll sind. André Michel ist gerechter wenn er sagt: „Die Zeichnung ist aufrichtig und umständlich genau, drückt seine eigenste Persönlichkeit aus“ [3]). B. d'A. der Korrespondent

[1]) Estafette 10. Okt. 1890.
[2]) Guillemot, Messager de Paris.
[3]) Journal des Débats 1909.

der Vie Heureuse schreibt über diesen „unübertrefflichen Stylisten der alltäglichen Form und des christlichen Geistes". Im Journal de Bruxelles bespricht er die Illustrationen der Fioretti: „diese genaue und kraftvolle Zeichnung wie die Regel der Franciskaner".

Die Unfehlbarkeit und Kraft vermißt man nie bei Burnand und doch bedeutet sie nicht für ihn das Ideal, das er anstrebt. Eine streng abgegrenzte Form hinstellen mit kraftvollen Umrissen, wie wir es bei all seinen Schöpfungen gezeigt haben, ist nicht das Endziel seines Schaffens. Wir müssen zu erklären versuchen mit welchen Mitteln er arbeitet, wie er zeichnet und malt, wem er sich durch die angewandten Mittel am meisten nähert.

Nicht in den Tuschzeichnungen für die Illustrationen François le Champi's finden wir den richtigen Wegweiser. Nein, hier hat Burnand sich von der Anstrengung ausgeruht, die ihm die Kupferstiche des Mireille kosteten. Die Skizzen sind breit und weich hingeworfen, durchaus nicht charakteristisch für die Malart des Meisters. Gerade in den Illustrationen zu dem Epos von Mistral finden wir ihn, sowie in seinen ersten Gemälden, in den Illustrationen des Waisenkindes und der Legenden der Waadtländer Alpen, in der Fortsetzung der Reise des Christen. Am charakteristischsten zeigt sich seine Malart aber in den Parabeln und den Fioretti, auch die Werke aus seiner Reifezeit von dem Porträt des Mr. de Molin (1890) an gerechnet; dem schließt sich das große Bild „Auf den Alpweiden, welches 1895 restauriert wurde, an. Ch. Koella beschreibt folgendermaßen die Malart des Porträts aus dem Jahre 1890: „Die Farben sind dick aufgetragen, etwas trocken gehalten. Der Pinselstrich ungleichmäßig, eher kurz abgesetzt, manchmal wie hingeschleudert; solange übermalt bis die Wirkung erreicht.

Man fühlt mit welchem Feuer der Künstler arbeitet und welche Freude er daraus schöpft. Er malt mit Liebe jede Einzelheit. Auf ganze Ausschnitte verwendet er besondere Sorgfalt, dies zeugt bei ihm von einer wenn vielleicht auch unbewußten Vorliebe für die Zeichnung und das Plastische der Dinge. Und doch wirkt nichts bei ihm trocken oder gekünstelt. Der Reichtum in Lichtern und Schatten verleiht dem breiten Pinselstrich Leichtigkeit und die Gesamtwirkung bildet sich nach und nach aus diesen Mosaik von Pinselstrichen, das einem fliehenden Kavallerieregiment gleicht. In seinen Zeichnungen entsteht die gewünschte Wirkung aus einer Unmenge Striche von denen jeder am richtigen Platz in abgetönter Stärke sitzt[1])". Der hervorragende Kunsthistoriker Louis Gillet erwähnt in der Revue hebdomadaire vom 9. Dez. 1911 ebenfalls die runzelige Farbenkruste. Man könnte sie fast als Zeichnung bezeichnen, die modelliert und sehr ausgeführt ist, wie man sie mit drei Farbenstifte zu machen pflegt". Auch Philippe Godet beschreibt „die Unmenge kleiner Striche, Streifen und Schraffierungen, die sich zu einem Ganzen verschmelzen, das wundervoll in seiner Ruhe und Größe wirkt, weil kein Licht noch Schatten hervorsticht[2])". Vergegenwärtigen wir uns Millets Manier „weniger dick aufgetragen. Der Künstler warf nicht das Bild mit einem Mal auf das Papier, er verbesserte fortgesetzt, oftmals sogar übertreibt er die Genauigkeit, so daß man glauben könnte", seine Zeichnungen und Pastelle seien aus nebeneinander gelegten Stäbchen und Strichelchen entstanden, sie erinnern auch an „das Netzwerk beweglicher Maschen[3])". Abermals tritt uns ein Berührungspunkt dieses Meisters mit Burnand vor die Augen.

---

[1]) Gazette de Lausanne 8. Okt. 1891.

[2]) Gazette de Lausanne 1897.

[3]) J. F. Millet, von Henri Marcel.

Das Gewirr von Strichen, die sich zu einer Einheit fügen, dies lebendige Flimmern, überzieht bei Millet alle Dinge, Menschen, Kleider, Gras, Luft, mit einem Hauch von Zartheit, verschärft sich zwar bei dem Waadtländer Maler, ist ihnen jedoch gemeinsam. Sie wenden die Methode nicht so aufdringlich und gleichmäßig an, wie in den Radierungen von Andreas Zorn oder Segantini in seinen Gemälden. Man kann dies Verfahren nicht Punktiermalerei nennen, obschon bei Burnand sie oft wie Stecknadelköpfe wirkt. Die Art entspricht bei Millet, sowohl wie bei Burnand, den beiden Einsamen, ihrer Natur, der Kräfteübertragung, dem Lebensdrang.

Man muß sich darüber klar sein, daß wenn der Mensch ein zusammengesetztes Wesen ist, daß wenn der Starke seine Schwächen hat, der Sanftmütige auch energisch sein kann, es wohl unmöglich ist, daß ein kraftvoller, willensstarker Maler, in dem Aufbau seiner Werke, der mit so großer Eigenart ein Heer von meisterhaften Schattenrissen schafft, sich ein kleines Handwerkszeug aus Schwäche oder Routine wählt. Nicht aus Unvermögen, wir haben ja gesehen wie meisterhaft er arbeitet, auch nicht weil er sich in Einzelheiten des Vorwurfs verliert, seine meisten Werke setzen uns gerade durch die Einfachheit des Vorwurfs in Erstaunen, gerade durch diese Einfachheit prägt er sich unauslöschlich unserem Geiste ein.

Betrachten wir die Taven, diese Hexe, die wie mit dem Grabstichel von Fältchen und Strichen durchzogen ist, scheinbar ein Wirrsal von Strichen und doch fühlen wir die feste Hand, welche den Stift führt, der bis ins Kleinste die Falten und Winkel des Kleides aufzeichnet, ihm entgeht kein magerer Grashalm, keine Linie des Terrains. Bewundern wie bei Gaspard Lebrun[1]) die dicke Lippe durch

[1]) (Das Waisenkind von Urban Olivier).

die Pfeife hinaufgeschoben, sein struppiger Bart, die weißen Haare, das grobe breite Gesicht mit der hohen Stirn, die Stumpfnase und hinter der eisernen Brille die Augen, welche hin und herrollen und die mit den Runzeln auf der Stirn so deutlich die Schwierigkeit des Lebens ausdrücken. Nehmen wir das düstere Profil des Mannes mit dem Taschentuch auf dem Kopf [1]), der im Mondschein versucht seinen Freund zu wecken. Hier finden wir dasselbe Gewimmel von kleinen Lebewesen, von klarer, zweckmäßiger, klug geordneter Absicht, all die energischen kleinen geraden Striche machen genau so respektvoll Halt voreinander wie in der Strickstunde oder in dem Geburtshaus, von Millet. Ich kenne keine Zeichnung, die auch nur annähernd Millets Art, das Laub zu behandeln, gleicht, die Zeichnungen der Gebüsche und Bäume in den Parabeln von Burnand erinnern wohl an den Regenschauer und an die Gewitterstimmung Des Hauses auf dem Felsen.

Burnand besitzt aber überdies noch die große Klarheit und Genauigkeit, die wir bei Clouet und Puvis de Chavannes [2]) so sehr schätzen und das für Millet charakteristische ungemein lebendige. Darauf bezieht sich der Artikel im Journal de la Meurthe, welcher Burnand im Besitze „der meisterhaften Größe Rembrandts und der durchsichtigen Klarheit eines Fromentin" erklärt.

Doch als Millet fortfuhr mehr oder weniger gut zu malen und immer mehr Sorgfalt auf die Zeichnung und das Pastell verwendete, übertrug Burnand seine Manier zu zeichnen auf die Oelbilder. Wir treffen hier wohl auf dieselben Eigenschaften, jedoch mit mehr Methode weniger ursprünglich, weil aus verschiedenen Ursachen erwachsend,

[1]) Parabeln des lästigen Ansuchers.

[2]) Die Klarheit Puvis liegt nicht wie jene Clouets in der Zeichnung, sondern in der Schärfe des Schattenrisses.

wie in den Zeichnungen; sie sind lebensprühender und abgetönter. Seinem Geschmack, seiner Neigung folgend, wohl auch weil sein Geist sich den Erfindungen der Neuzeit zuwandte, begann er mit viel größerer Mannigfaltigkeit und Genauigkeit die Riesenflächen seiner großen Gemälde, die Gesichter seiner machtvollen Schattenrisse zu malen.

Zu einer Zeit, wo die Einen das Machtvolle preisen, welches in dem unvollendeten Entwurfe liegt, wo die Andern nur Lob fanden für die leicht und kaum angedeuteten Linien, malte Burnand von Jahr zu Jahr mit größerer Genauigkeit, jede Einzelheit wurde bis ins Kleinste ausgearbeitet. Er wagt sich „bis zu den äußersten Grenzen der Wahrheit der Erscheinung und des Zusammenhanges der Dinge, welche eine ganze Welt von Schönheit umschließen[1])", wie in der Rückkehr des verlorenen Sohnes, und in der Mutterliebe, welche so sehr die Kritik herausforderte und der man „Härte, Kleinlichkeit und Trockenheit der Komposition" vorwarf und die „unbarmherzige Farbe" die Burnand selbst als „pignoché"[2]) anerkennt. Und doch weist sein ganzes Werk wohl kein Gemälde auf, das für seine Malweise charakteristischer wäre.

Gewiße gewollte künstlerische ausgestiftelte Manier, gepaart mit Gewissenhaftigkeit, einer hohen Auffassung der Kunst, machtvollem Willen der sich die Natur immer mehr zu eigen macht, der die zartesten Dinge auszudrücken vermag und doch gleichzeitig die äußere Erscheinung und Bewegung festhält, dies ist das Ziel, welches Burnand vor Augen hat. Der wäre wohl sehr einfältig, beschränkt und lehrerhaft, welcher das Wort „pignoché" vorschützte und sich auf diese Art auf immer dem Verständnis des herrlichen Doppelepos, welches Burnands Werk enthält, verschlösse.

[1]) Liber Veritatis.

[2]) Ausgestiftelt.

Gerade hierin beruht seine Eigenart, dies unterscheidet ihn von seinen Zeitgenossen und weist ihm seinen eigenen Platz an, den er unter ihnen einnimmt. Er hat es verstanden, aus einem Fehler eine Tugend zu machen und verwandelte die Schwäche, der viele erlagen, in eine Willensäußerung von großer Fruchtbarkeit. Er beherrscht die tausende von kleinen Farbflecken, deren derjenige bedarf, welcher die feste und doch lichterfüllte Masse festhalten will; er hat es verstanden die kompakte, geformte Materie in ein Fest von Licht und Farben zu verwandeln. Und läßt er uns auch in manchen seiner Werke so reich an Schönheit etwas die Müdigkeit verspüren, wie in dem Mann der Schmerzen, oder etwas Trockenheit der Auffassung wie in der Mutterliebe, so stehen denen zahllose Bilder gegenüber von hinreißendem Farbenrausch, ganz in goldenes Licht getaucht, machtvolle und von Freude erfüllte Bilder, welche beweisen, daß ihn weder sein Instinkt, noch seine Kunst, in die Irre führte.

Denn man muß auch bei Burnand von der Farbe sprechen.

Gaspard Vallette glaubt: „daß seinen großen religiösen Bildern das Flimmern der Farben fehlt“ [1]). Im Courrier de Genève steht zu lesen „Mangel an Leben und Eintönigkeit der Farben“ und dies gerade über jenen Charsamstag, den ein anderer Kritiker „als die Skala aller Farbentöne“ hervorhebt. Die Revue Maurice vom 8. Mai 1905 erwähnt: „der warmen Farben, deren sich der Künstler mit Vorliebe bedient“, darnach schreibt Louis Flandrin in der Quinzaine „man fühlt sich durch die grellen Farben etwas verwirrt“. All dies wird über dasselbe Bild Via Dolorosa geschrieben.

Wahrscheinlich gibt es wohl nichts subjektiveres wie die

[1]) Semaine Littéraire 31. Okt. 1908.

Beurteilung der Farben, denn man soll weder über Farben noch Geschmack streiten. Es ist doch leicht über Tatsachen zu urteilen.

Zuerst fällt uns Burnands Vorliebe für stark aufgetragene, leuchtende Farben auf. Das erste von ihm ausgestellte Bild, Die Esel in Südfrankreich, fiel der Kritik durch „die warme Tönung" auf, man wirft ihm den „allzu blauen Himmel" vor. In Ocker und Zinnober untermalt, strahlt alles auf dem Bilde in wundersamer Goldfarbe, welche sich den kreidigen Hügeln und der gelbroten Erde, bis zu der blauen Jacke des Eseltreibers mitteilt und ihre Lichter auch auf die grau lila braun blauen Felle der Esel wirft. Gleich wie Die Herde am Meeresstrand, wo die dunkeln Tiere sich von dem graublauen Himmel abheben, vereint sich der Kontrast des braungelben Bodens zu wundervoller Harmonie, die orangegelben Lichter verschwimmen mit dem sie ergänzenden leuchtenden Blau. Der Gegensatz von gelb und violet findet sich häufig bei Burnand. Der prächtige, 1908 gemalte Weiße Stier hebt sich leuchtend von dem Blau der Ferne des Freiburger Moléson ab. In den Complementärfarben wählt Burnand mit Vorliebe die stärksten, rot und grün, welche mit ihren Fanfarentönen sein ganzes Werk durchdringen.

Das fröhlich warme Familienbild, „Der Hof in Sèpey" genannt (1874) in dunkelgrünen Tönen gehalten, welche an Courbet erinnern, ist eine Symphonie in grün, mit seinen grellroten Geranien, den rotgebundenen Büchern die auf einem Tischchen liegen, und dem in allen grünen Tönen sprühenden reichen Blättergerank. Und die prachtvoll gold orange kupferfarbene Beleuchtung der abendlichen Spinnstube[1]), deren Entwurf in goldgetöntem Krapprot dick aufgetragen, schwimmt hinüber in das gelblich Rot

[1]) Juli — Dez. 1876.

Eug. Burnand

Mann der Schmerzen

Entstehungszeit: 1899

Eigentum
des Musée d'Art et
d'Histoire in Genf

der Ockertöne um in leuchtendes hellgelb überzugehen, die Schatten sind dunkelgrün blau gehalten und leichte grüne Pinselstriche sind dem Weinrot der beleuchteten Fleischtöne aufgesetzt, sie alle tragen dazu bei, dem Bilde große Farbenfreudigkeit und einen unwiderstehlichen Hauch von Poesie zu verleihen. Der Korrespondent der Union Libérale bezeichnet dies Werk „als übertrieben dicke Farbmasse", wir sehen darin nur den ersten Versuch, eine Harmonie von Farben zu schaffen, welche sich von Bild zu Bild bei Burnand steigert, um bald das Charakteristische seiner Malart zu bilden; die Zusammenstellung von Weinrot mit olive oder meergrün wirkt unaufdringlich und wohltuend.

Von jetzt ab sucht er stets die glanzvollsten und stärksten Farbentöne, er schreibt sich sogar die zufriedenstellenden Zusammenstellungen auf; zinngelb cobalt und ultramarin, ein wenig aschgrün für die Schatten smaragdgrün, verwandte er auf dem Bild Der Morgen, welcher nur aus Blätter und Wiesen besteht, im Vordergrund fällt uns das glänzende Gelb besonders auf. Das Publikum vom Jahre 1881 fand Die Aehrensammlerinnen viel zu gelb, zu grün, zu blau, „das eintönige Grün wirkt ermüdend, unwahr und gewollt".

Seine großen Tierstücke, wie Der Stier 1884, die große Kuh auf Dem Weidenwechsel 1885 und die Kuh im Obstgarten 1887, die Ochsen der Ruhestunde, Traveller ein Pferd des Mr. Chaber „in Goldtönen mit violetten Lichtern gemalt" heben sich von dem grünen Laub des Gartens ab, wie die Stute Isabella, welche „große goldgelbe Flecken auf Schulter und Rücken trägt", all die roten, orangeroten, kupfer, rotbraunen und fahlroten Farbenflecke, aus denen die Tiere zusammengesetzt sind, treten auf dem sonnig grünen Hintergrund mit seinen smaragd und blaugrünen Tönungen scharf hervor. Die

waadtländer Kuh, welche von der simmentalerin abstammt, die kleine schwarzweiße freiburger Kuh bevölkern unsere Weiden und beleben durch ihre kraftvolle Färbung die blasse Atmosphäre unseres Landes. Sie schenkten unserem Maler die Freude an den kräftigen Farben, gesunde Eindrücke, starke Erlebnisse, die Liebe zur Natur und deren grellen Färbung, die Gegensätze, welche er mit großer Vorliebe festhält.

Mit dem Fortschreiten seines Werkes beschäftigt sich sein Geist mit neuen Zusammenstellungen. In Vaucluse, wo er an seinem zweiten Bilde arbeitete „Den Eseln in Südfrankreich" in Salins Mourgues, in Clapiers oder in Fontfroide, wo er seit 1877, als er dort En Camargue malte, so viele Bilder aus dem Süden schuf, beschäftigt ihn lebhaft „die flimmernde Luft, in ihrer Reinheit und Durchsichtigkeit" wie sie diesem Landstrich besonders zu eigen, blond bis ins tiefgold, graublau unter der glühenden Sonne"[1]). Somit erscheint zuerst kaum bemerkbar ein neuer Gegenstand seines Interesses in seinen Bildern, das Licht, die Atmosphäre mit ihren mannigfaltigen Tönen bilden von jetzt ab seine Vorliebe.

Manchmal bringt er auf dem Altar der Kraft sein Opfer dar, wie Das Schweizer Bauernhaus, oder der Stier; dann fesselt ihn wieder seine Liebe zu den abgetönten, intimen, gedämpften Farben. Am Kamin 1882 in braun, grau gehalten, belebt durch die Glut des Feuers und den roten Rand eines Teppiches, den beiden grünlichen Sesseln. Zwei Bilder, die Nummern 51 und 183, die Küche, gehören mit ihrer Symphonie in braun, dunkelblau, grün und der ganzen Skala der Kupfertöne, in diese Kategorie. Er liebt auch die Verbindung des kraftvoll ausgeführten Vordergrundes, eine rote Kuh auf grüner Wiese, mit den zar-

[1]) Léonce Bénédite Vorrede zur Bergpredigt.

ten Tönen der fernen Gletscher im Aetherblau[1]). Dieselbe Art zeigt sich in dem ergreifend schönen Mäher. Ergreifend durch die Zartheit der Färbung, durch die dankbare Rührung, welche den Maler beseelte beim Anblick der Blumen und der Anstrengung des Bauern. Er zog eine mächtige Wirkung aus der Unmenge der kleinen Farbflecke der Skabiosen, der Margariten, dem wilden Klee, dem gelben Habichtskraut, dem Grün der Wiese der er rote Lichter aufsetzte. Der Bauer, ein Bild so ganz von Licht erfüllt, daß unter dessen Herrschaft die Farben erblassen, hat den letzten Widerstand im Maler bezwungen und sich sein Können auf immer zu Eigen gemacht. „Burnand gehört der Generation an, welche alles im grellen Lichte sieht[2])", er hat sich aber langsam zu diesem Lichtrausch durchgerungen, zu diesem Jubelgesang des Lichtes, der für uns der Bauer bedeutet. Er opfert dem Tyrannen Licht, alles, sogar seine Leidenschaft für satte, reiche Farben. Die dunkelblaue Weste mit den hellblauen Streifen, die abgeschabte blaue Hose, die ins Braun lila hinüberspielt, die fahlgelben Ochsen (wie rot erscheint neben ihnen der Stier im Museum von Lausanne), im Vordergrund purpur mit grün übermalt, die lila Schatten im Hintergrund, der weiße Sack in gelb violett und lila herausmodelliert, die Schatten auf dem Weg, die Purpurtöne im Ohr, auf dem Joch und dem Fell der Ochsen, alles glüht in dem Licht und wird von ihm aufgesogen.

Verschiedene Umstände trugen dazu bei, diesen Überschwang des Lichtes in sein Werk zu tragen. Zuerst wohl seine Vorliebe für Südfrankreich, welche den Maler bis nach den Weiden des Jorat verfolgte; dann sein gewissenhaftes Suchen nach Freilichtwirkungen und wohl: die Ruhe-

[1]) Wechsel der Weide.

[2]) Léonce Bénédite op. cit.

pause, bedingt durch das kranke rechte Auge. Dr. Dufour riet ihm, ein großes Bild in vollem Sonnenlicht zu malen. [1])

Von jetzt ab beherrschen ihn zwei Leidenschaften, das Licht und die Farbe, der Maler versucht ständig sie in einer höchsten Fassung zu vereinen. Auf seinen Bildern aus Südfrankreich, Die Ruhestunde der Schäfer, Der heilige Franziscus von Assissi und Die Schafe, Die Rückkehr der Herde, Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, Der Schäfer, stellt er im Gegensatz zu den braun lila, chocoladebraun, weiß lila, dunkel rötlichgelb, weinrot, olivegrün, gelb, violetgelb und steigert durch „die Einfachheit oder Bescheidenheit der angewandten Mittel[2])" die satten Farben, welche das Licht zu verschlingen versucht und verfolgt bis in die Durchsichtigkeit des fernen Horizontes die Farbenspiegelungen des Lichtes.

Manchmal macht sich wie in Karl dem Kühnen eine starke Rückwirkung geltend, welche dem grellen Rot, dem satten Grün, dem tiefbraun und schwarz zu ihrem Recht verhilft und das Licht in seinem Bann hält. Auch in den Landsknechten bedauert der Maler „dem Vorurteil des Sonnenlichtes verfallen zu sein, welches ihn der starken Farbenwirkung beraubt[3])" und doch führt dies ihn wie im Bauernhof 1901 zu einem heftigen Aufblitzen der Farbe und ungeahnten Gegensätzen. Die Rast unter den Kiefern 1892—99 versucht er dennoch „den Farben

[1]) Liber Veritatis. Man beachte, daß der völlig unabhängige Burnand, welchen man keiner Schule der Jetztzeit einreihen kann, nicht nur mit seinem Jahrhundert Schritt hielt, sondern nach dem Bild Die Aehrensammlerinnen, als Impressionnist vor der Erfindung dieses Wortes gilt.

[2]) André Michel Journal des Débats 12. Mai 1896.

[3]) Liber Veritatis.

größere Wirkung zu verschaffen und grellere Gegensätze wie in den andern Bildern aus Südfrankreich zu erzielen[1])". In die Kuhstudie 1900 in der Schweiz ausgeführt, sucht er „die größtmöglichste Summe von Licht in einer dicken Farbenschicht festzuhalten, welche er mit dem Spachtel halbtrocken bearbeitet[2])".

Wenn ihn sein Stoff zu einer Symphonie in Weiß verleitet wie Der Mann der Schmerzen, Die Rast in Bethanien,[3]) Das Hoheprieſterliche Gebet, so erfüllt er „mit Glanz seine goldschillernden Weiß, die in das Violette hinüberspiegelt[4])", im Gegensatz wirken die prachtvollen sonngebräunten Gesichter, die ziegelroten Hände mit den wassergrünen Schattenflecken. Auf den von Trauer und Schmerz erfüllten Bildern, wie der Via Dolorosa, richtet sich „sein Hauptaugenmerk auf die Farbenzusammenstellung[5])"; nachdem er „die Leinwand mit einer Schichte grünblau, dunkelrot, den Uebergang zu letzterem in Violet, überzogen hatte, meidet er große Abweichungen und sucht die Harmonie in den tiefen Tönen, in der Anspannung aller Kräfte des Ausdruckes, in der Anwendung der gesamten Farbenskala[6])". Ein anderes religiöses Bild Charsamstag ist kaum mehr wie ein Gegensatz in grün, oliv, wassergrün, smaragdfarben, zu den violet rot, ziegelfarben, braungelb. Braunrot mit von gelb belebtem grün,

---

[1]) Liber Veritatis.

[2]) Liber Veritatis. Siehe den Apfelbaum, dessen Landschaft „ein Triumphgesang des Lichtes bildet". Léon de St. Abry. Revue des Beaux Arts.

[3]) Martha trägt doch ein dunkelblaues, rotgesticktes Kleid, Maria ein grünes.

[4]) André Michel, Journal des Débats.

[5]) Liber Veritatis.

[6]) Liber Veritatis.

die Kleider pfauenblau, zeigt uns Die Einladung zum Feste, Die Verzeihung aus dem Jahre 1910 ist ganz in grau lila, hellviolet, weinrot, purpur und dunkelrot, mit grünen und olivfarbenen Schatten, gehalten. Auch Landschaften weisen dieselbe Farbenzusammenstellung auf. Wie Das Thal 1878 meergrün, graublau, in grün modelliert; die Gegensätze im Obstgarten sind dunkelgrün mit großen Goldflecken; Der Herbstabend, Das alte Haus und der Hintergrund der Mutterliebe gehören hierher. Wir finden also beinahe nie farbige Landschaften wo in gedrängt ineinander geschlungenen Linien sich die Farben diskret gegenüber stehen. Der große Kampf zwischen Licht und Farbe wird auf andern Bildern ausgefochten, dort versuchen sie ineinander überzufließen.

In der Bergpredigt „vereinigt sich wohl alles um dem Künstler zu dienen .... die Technik der Glasmalerei, mit ihren breiten Farbflecken dazu angetan, seine Leidenschaft für die leuchtenden Farben zu steigern[1]); die durchsichtige Klarheit des Lichtes, das durch das Fenster fällt, vor welche der Maler nur sein buntes Glasstück zu halten braucht. In der Feldarbeit erreicht er das vollkommene Ebenmaß der leuchtensten Töne und des blendendsten Lichtes. Dies Bild in Purpur und Gold, das glänzendste, köstlichste und prächtigste, was je in Oel gemalt wurde!

Burnand findet gleich Millet gegen das Ende seines Werkes in den Pastellfarben das vollkommenste Werkzeug für seine Kunst, welches am meisten seinem Temperament entspricht „der bunte Stift eignet sich am besten zu der Verschmelzung der zarten Farben und gestattet größere Freiheit und Kühnheit in der Behandlung der Töne[2])". Die in Pastel ausgeführten Landschaften, die Entwürfe für

[1]) Léonce Bénédite.
[2]) Léonce Bénédite.

die Glasfenster der Kirche von Herzogenbuchsee, Die Fioretti, sowie die Gesichter und Profile aus unserer Gegend, das Porträt der Frau Burnand 1911 vereinigen alle die großen Eigenschaften seiner Zeichenkunst und Farbenfreude. Er schuf so manches Blatt erfüllt von dem Flimmern heißen strahlenden Lichtes, ein Farbengewimmel von einer Macht und Hingerissenheit, wie nur wenige sie kennen, der Reichtum seiner Palette ist unerschöpflich, aber immer strebt er „die ganze Wahrheit festzuhalten mit all ihren Verschiedenheiten, allen Spiegelungen der maßvollen Kühnheit, der gebändigten Gegensätze und all ihren Fragen und Antworten[1])".

[1]) Liber Veritatis.

Der protestantische Schweizer.

Auf den ersten Blick zeigt uns Burnands Werk einen kraftvollen, willensstarken Mann, der von einem energischen Volksstamm abstammt und sich doch manchmal in einem sanft, umschmeichelnden Wesen gefällt. Der Zeichner und Maler hat sich uns als leidenschaftlich Leben bejahend, aber nie leichtfertig gezeigt. Der Maler der roten und weißen Kühe, der grünen Matten, der Maler der majestätisch ernsten Alpen, die so machtvoll und doch ätherisch dastehen, der Maler der südlichen Lichteffekte, sucht in seinen machtvollen und in seinen anmutigen Bildern das Gleichgewicht zwischen Farbe und Beleuchtung. Er sucht es in der Mannigfaltigkeit der kleinsten Farbflecke und in dem Gegensatz der Einheit, in der Einfarbigkeit der Bilder. Kraft und Innerlichkeit, Alpenlandschaften und rotbraune Kühe, unaufhörliches Suchen nach dem Gleichmaß und der Hang nach dem Ausländischen, wie ist dies alles Schweizer Art.

Es genügt, Die Dorfspritze, Die Aehrensammlerinnen, Die Schnitter oder den Säemann, Am Kaminfeuer, Das Bauernhaus, Die Heuernte und vor allem den Stier, Den Wechsel der Weide, den Bauer und Die Feldarbeit gemalt zu haben, um durch die Wahl des Stoffes seiner Bilder nicht nur ein Schweizer, sondern ein Waadtländer Maler zu sein. Und gerade als Ausstellungsbild für Paris Die Flucht Karl des

Eug. Burnand

Das Herdenabsteigen

Entstehungszeit: 1890

Museum in Basel

Kühnen zu wählen und mit Baud Bovy und Furet an dem Panorama der Schweizer Alpen zu arbeiten (2000 Quadratmeter). (Es ging fast auf seinem Rückweg von Chicago in einer Feuersbrunst in Antwerpen zu Grunde, fiel aber später einem Sturm in Dublin zum Opfer). Er gefiel sich darin Burnand von Vulliens, Gibdey den Gerber von Moudon, Dutoit den Dachdecker, Jäger und Fischer, die Landsknechtkleider anzuziehen, welche er auf einer Versteigerung im Hotel Drouet erstanden hatte, um sie auf einer Landschaft des Jorat im Vordergrund zu verwenden. Er sann dreißig Jahre über die Apotheose seines Vaterlandes nach; er entwarf ein Diplom für die Schützengesellschaft, eine Postkarte für den 1. August, die Zeichnungen für die Eidgenössischen Bankbillete, wo die Appenzellerinnen sich über den Stickrahmen beugen, wie urschweizerisch ist dies alles, so ohne Hintergedanken aufrichtig!

Unsere Kühe wurden im Salon des Champs de Mars gezeigt; Szenen unseres Landlebens in der Société Nationale, sodaß die Kritiker, welche unsere Art nicht kannten, schrieben: „Große Kühe umlagern die Gletscher![1]) Sie sind außergewöhnlich groß, ich würde vorziehen sie richtig gezeichnet zu sehen[2]). Weiter fanden sie zu sagen: Der Künstler hat offenbar nie ein Pferd gesehen[3])", oder: „Die Tannen sind zu walzenförmig . . . . . es mag wohl solche geben, warum sie aber malen?"[4]) Unsere Tannenwälder waren für sie nur eng nebeneinanderstehende, halb erstickte Kiefern[5]), erdrückt von der Alpenlandschaft[6]).

[1]) Ch. Frémyne, Le Rappel.
[2]) Alph. de Calmon, Le Soleil.
[3]) de Courval, Le Pilori.
[4]) Progrès militaire, 27. April 1895.
[5]) H. Dac, Le Monde.
[6]) A. Pallier, La Liberté.

Der größte Teil von Burnands Werk beschäftigt sich mit der so reichen und friedlichen Schweizer Landwirtschaft[1]), ist ganz erfüllt von ländlicher Sanftmut und Ruhe[2]). Das Bild Der Bauer bedeutet für Gaspard Vallette: die synthetische Erscheinung einer Rasse, des ländlichen Lebens, der Gesamtheit eines Volkes; Burnand feiert den Kanton Waadt in seiner poetischsten und wahrheitsgetreuen Seite[3]). Einer jener Typen, welche den Charakter einer Rasse vorstellen, auf dem man ein ganzes Leben von Arbeit und Rechtlichkeit ablesen kann, das Abbild patriarchalischer Tugenden[4]). Mit Vorliebe wählt er sich die Hügel seiner Heimat zum Vorwurf, wenn sie in abendlicher Zartheit sanft entschlummern wie im Angelus, Die Vesperstunde, oder sonnig lächelnd bei des Tages Arbeit, Die Heuernte im Jorat, Das Thal, Die Aehrensammlerinnen, Die Schnitter 1881, Herbstlandschaft, Die Schäferin, Der Bauer und wie viele andere noch bis zu der Feldarbeit. Er malte unsere Obstgärten, unsere Meierhöfe, er schuf Landschaften, „welche zu den eindrucksvollsten Bildern der Alpenwelt zählen[5]). Sein Stier verleitete den Bund zu dem Ausspruch: daß Burnand sehr wohl daran tue, sich endlich ganz der Alpenlandschaft zu widmen". Zwei bis drei Mal, Der Jura, Das Thal von les Ponts, ließ er dem eigentümlich monotonen Reiz unseres Jura Gerechtigkeit wiederfahren. Derartige Bilder stellen die Essenz unseres Schweizer Lebens dar[6]).

Ich möchte noch auf die große Gabe der Auffassung aufmerksam machen, welche Burnand in so hohem Maße

[1]) H. J., Journal de Genève, 27. Mai 1888.
[2]) Gaspard Vallette, La Suisse, 10. Juli 1901.
[3]) Gazette de Lausanne.
[4]) Suisse Libérale, 13. Mai 1895, Philippe Godet.
[5]) Ch. Koella, Gazette de Lausanne, 8. Okt. 1891.
[6]) Conrad von Mandach, Gazette de Lausanne.

besitzt[1]). Diese Eigenschaft stempelte Burnand zum glänzendsten Illustrator der Gegenwart und obgleich sie ihn zu den zahlreichen Bildern aus Südfrankreich inspirierte, so ist sie dennoch eine spezielle Schweizer-Eigenschaft. Wir nehmen leicht die Sitten, die Gebräuche und Gedankenrichtung, Interessen des Auslandes an!

Ja er ist durch und durch Schweizer: „Vieles in seinem Werk läßt sich nur durch diese Abstammung und ihre Entwicklung erklären . . . . . Von Alexander Vinet bis zu unseren Tagen, entquoll den Bergen eine reiche und reine Quelle; die Menschen, welche sich daran erlaben, sind wie ihre Heimaterde von der hoheitsvollen Ruhe der Alpen und der sanften Klarheit des Genfersees beeinflußt. Es besteht eine geistige Verwandtschaft zwischen dem Illustrator der Parabeln und Edouard Rod, den kraftvollen Schriftstellern, welche uns das Brot des Lebens verabfolgen[2]). „Burnand ist der Vertreter einer Geistesrichtung des Christentums, welche sich gerade in der Westschweiz entwickelt hat und deren hervorragendste Vertreter sich um den berühmten Namen Vinet scharen. Dieses Christentum sieht das ewige Leben nicht nur im Himmel, sondern schon auf dieser Welt und wendet es tatkräftig auch außerhalb der eigenen Kirche an. Es achtet nicht des Ortes, nicht der Zeit, nicht des Ranges, sondern steht hülfreich mitten im Leben und reicht bis in die Tiefen der Herzen hinab[3])". Im Ausland gilt mit Recht oder Unrecht, bei Gelehrten und Laien, der Calvinismus, der ihnen Sympathie oder Schrecken einflößt, mit

[1]) B. L., Expreß de Lyon. — Zwei Verschwörer könnten sich kaum besser wie Burnand und Mistral darauf verstehen, Geist und Herz des Lesers zu fesseln. Er ist das ex aequo des größten Dichters „Le Réveil".

[2]) Eugène Melchior de Vogüé, Vorrede zu den Parabeln.

[3]) Conrad von Mandach, Gazette de Lausanne, 23. Dez. 1911.

all seinen moralischen Grundsätzen, als der typischste Ausdruck helvetischen Geistes. Wir stellen aber gleichzeitig fest, daß Burnand mit Recht überall mit Sympathie oder Schrecken von gebildeten und ungebildeten Menschen, als der schweizerischste aller Maler angesehen wird. „Wie langweilig, wie unbeschreiblich langweilig, dem helvetischen Calvinismus fehlt vollständig die Sinnlichkeit" schreibt Ls. Vauxelles im Gil Blas, beim Anblick der Parabeln, welche Conrad von Mandach: „ein Leben durchglüht von der heiligen Schrift, welche er dem Sinn und der Wahrheit gemäß schildert" enthüllen. „Burnand folgt dem Beispiel unseres großen Vinet und lebt in Geistesgemeinschaft mit den mehr lyrischen aber nicht weniger tief empfindenden Paul Robert. Burnand ist der hochgebildete Mann, welcher fest in der Philosophie seiner Umgebung fußt[1])". Die Parabeln bedeuten „das Glaubensbekenntnis eines Künstlers, welcher sich selbst und der Ueberlieferung des Waadtländer Protestantismus, treu bleibt[2])". Der Christus jedoch in der Rast zu Bethanien erschien Romain Rolland „von bürgerlicher Vornehmheit und allzu schweizerischer Kühle[3])". In dem Hoheprieſterlichen Gebet: „ist er zu sehr Schweizer, das heißt hart und schwerfällig[4])". Während die Revue Maurice in der Via Dolorosa gerade „die Geduld und Zuverlässigkeit unserer alten Hugenottenrasse, welche unaufhörlich ihr Gewissen erforscht" besonders lobend hervorhebt. Wenn Cacheux sich erstaunt[5]), daß Burnand: „ein geistiger Idealist und in seiner Malerei ganz Materialist ist" und er in seinem Werk:

[1]) Gazette de Lausanne, 25. April 1903.
[2]) P. S., Journal de Genève.
[3]) Revue de Paris.
[4]) Le Patriote bruxellois.
[5]) Semaine Littéraire.

„den großen Widerstreit feindlicher Elemente und mehr wie einen Doppelsinn" entdeckt, so rührt das wohl daher, daß Burnand ein Schweizer Protestant ist. Wenn nun „der Schweizer Maler der Parabeln über das Maß hinaus analisiert ohne jemals zu synthetisieren[1]) und sich die Kritik zweimal dazu versteigt, zwischen diesem „unfehlbaren Meister der gewöhnlichen Form und des christlichen Inhaltes[2])" den unerwarteten Vergleich mit Emile Zola zu ziehen, so rührt dies daher, weil er Protestant und Schweizer Protestant ist. In seinem Werke finden wir „keine Hingabe, keine große Wärme[3])", er ist „unheilbar prosaisch, sein Mysticismus ist protestantisch, der Meine ist katholisch und nährt sich von Träumen und Dichtungen[4]), „sein Glaube ist einfach, gesund, ruhig und logisch, vielleicht auch manchmal langweilig, aber keinerlei Anfechtungen ausgesetzt[5]). Der protestantische Glaube „voll der Skrupeln und Gewissensbisse; aber ganz freimütig aufrichtig beraubt er Les Fioretti, dies Gedicht der Freude und Fröhlichkeit aller Blüten[6])". Das Erscheinen der Fioretti erregte einen Sturm der Entrüstung, wo sich die Kritik wie gewöhnlich kleinlich und fanatisch zeigte; der Streit wurde

[1]) Le Menestrel, 24. April 1908.

[2]) B. S. A., La vie heureuse, 30. April 1909.

[3]) L'Opinion.

[4]) Echo de Paris, 15. April 1911.

[5]) Comoedia, Warnor.

[6]) Revue de L'Art ancien et moderne. Man hat zwei- oder dreimal in der Presse das furchtbare Wort Skrupeln ausgesprochen und damit alle Fehler unseres Protestantismus gekennzeichnet: „Die Gewissenszweifel und die Wissenschaft haben die Liebe gelähmt": Th. Maurice, Le Correspondent. „Man könnte denken, daß der Maler, von Gewissenszweifel bedrängt, sich versagen mußte, das Antlitz Christi so zu malen, wie er es ursprünglich wollte": Suisse Libérale 12. Juli 1902. „Von Gewissensbissen gepeinigt gab er sich Rechenschaft über die zu überwindenden Hindernisse (Léonce Bénédite op. cit.).

zwischen den Anhängern des Katholiken Maurice Denis und jenen des Protestanten Burnand ausgefochten. Man müßte zum Verständnis dieses Streites alle Zeitungen anführen, was außerordentlich langweilig wäre.

Wir haben festgestellt, daß Burnand ein protestantischer Maler ist und zwar so protestantisch, daß er als einzig in seiner Art bezeichnet werden muß. „Burnand nimmt einen ganz besonderen Platz ein unter den Malern religiöser Bilder[1])". Die ergreifende und große Eigenart der religiösen Werke Burnands liegt in der tiefen Durchdrungenheit des biblischen Textes und Geistes, welche er sich nur durch lange und innige Betrachtung der Bibel erwarb[2]).

Unter den Charaktereigenschaften des Schweizer Protestantismus tritt hauptsächlich die Gewissenhaftigkeit, der Individualismus und der Realismus hervor.

Wie häufig wiederholt man nicht bewundernd oder mit dem überlegenen Lächeln des frei geistigen Mannes, daß diese Art Malerei ehrbar sei. „Ernst, ehrbar, aufrichtig, weist sie keinen der Fehler auf, die sich nicht heilen lassen", bemerkt Ch. Clément, im Hinblick auf diese durch Wahl des Stoffes und der Auffassung, ganz protestantischen Bilder, „Ich lasse Euch den Frieden". Gedrängt, gewissenhaft genau in der Ausführung:[3]) ein kraftvolles, freimütiges Talent[4]). „Ehrlich durchgeführt zeugt es von großer Gewissenhaftigkeit und hervorragender Meisterschaft, in den Bergen ist man ehrlich[5]). „Ich liebe das Gewissen des Malers" sagt in Bezug auf Karl den Kühnen

[1]) Léonce Bénédite cit.
[2]) André Michel, Journal des Débats.
[3]) André Michel, Le Parlement 1881.
[4]) P. S., Journal de Genève, 20. Febr. 1889.
[5]) André Michel, Les Débats 1886.

Gaspard Vallette, und Philippe Monnier mit seiner so verständlichen Nächstenliebe beschrieb „Die Tränke, welche uns den grauen Hof eines Schweizer Bauernhofes zeigt und uns in aller Einfachheit und Bescheidenheit eine Szene des ländlichen Lebens vorführt[1]). Oder in der Heimkehr des verlorenen Sohnes, dieser fein ausgearbeiteten Freilichtstudie, welche von großem Fleiß und liebevoller Aufmerksamkeit zeugt[2])". Etwas gröber beschreibt Arsène Alexandre (Figaro) „sein ehrliches, nur allzu ernstes Talent, seine oft nur zu verständige Inbrunst", während im Bulletin de la Semaine zu lesen steht: „Welch traurige Erscheinung, welch betrübende Dinge"[3]). Es gibt Leute, die keinen Gefallen an der Ehrlichkeit finden. Ja „Burnand ist ein wohlunterrichteter, ernster Schweizer, dessen Strenge ihn einsame Wege führt[4])". Dabei mag es wohl lange bleiben, Burnands Ehrlichkeit, das Wahrheitsgetreue seines „Hohepriesterlichen Gebetes, wird die Gleichgültigen langweilen, aber Triumphe bei den echten Künstlern feiern[5])."

Ehrlich war er stets[6]), und das viel mehr als man annimmt. Dies rührt auch von seinem architektonischen Studium her „und von dem Erbteil seines Vaters der Sinn für das Praktische, die Bescheidenheit und

---

[1]) Journal de Genève, 29. Juli 1901.

[2]) Journal de Genève, 29. Juli 1901.

[3]) H. Hoppenot.

[4]) Mercure de France, 16. Mai 1904.

[5]) Léon Pelé, Annales politiques et littéraires. Wir meinen damit die Leute, welche großzügig denken und denen nichts Menschliches fremd ist.

[6]) La Suisse, 22. Juli 1917: Viel gewissenhafte Arbeit, die genaue Ausführung, welche man auf kleine Arbeiten verwendet, gehört zu den Tugenden, welche aus einem Maler einen ehrlichen Mann machen. Doch genügt es, all diese Tugenden zu besitzen, wenn die Haupttugend fehlt? . . . (nämlich Mme Florentin zu gefallen.)

Aufrichtigkeit[1])" besaß, er ist mit Willen und von Grund auf ehrlich, er geht ganz in der Natur auf und findet und verwendet um sie festzuhalten, die einfachsten Mittel, welche noch niemand vor ihm anwandte. Aus diesem Grunde zeichnet er so meisterhaft und versucht die höchste Formvollendung zu erreichen, weil er von seinem ersten Bilde an, Mylord der Pointer, ehrlich und aufrichtig sein will, deshalb malt er im Freien[2]), deshalb müht er sich immer mehr die richtigen Fleischtöne zu erzielen, müht sich, um dem Gras, den Tierfellen in der freien Himmelsluft, die richtige Farbe abzugewinnen. Seiner Ehrlichkeit halber verschafft er sich die Requisiten deren er bedarf, um sie mit den Hauptfiguren in dieselbe Umgebung zu stellen. So kauft er in Ecublens die Holzgalerie des Schweizerhauses und auf dem Jahrmarkt in Payerne nach langem Suchen den rotweißen Ochsen der Feldarbeit. Mme. Burnand „verwandte all ihre Kunstfertigkeit, um gewissenhaft auf roten Sammt das Wappen von Burgund abzusticken". Mehr als einmal riß der Maler das große Glasfenster seines Ateliers heraus, um seinen Modellen die naturgemäße Umgebung zu schaffen. Für Karl den Kühnen legte er fast einen Wald an und auf Rollwagen schaffte er die Leinwand für die Einladung zum Feste und für die Feldarbeit auf das Land hinaus. Die Leinwand der beiden Bilder war auf zwei senkrechten Angeln angebracht um dem Maler zu gestatten, immer am Rande des Rahmens zu arbeiten. Er verwendet den Monat Juni 1915 „zu einer großen Zeichnung der Feldarbeit, er teilt das Bild mittels gespannter Drähte in viereckige Felder, welche er auf einem Formbrett festnagelte. Vor allem mußten die Hauptlinien mit peinlicher Genauigkeit eingezeichnet werden, die Per-

[1]) Tribune de Lausanne, 14. April 1895.

[2]) Mit wenigen Ausnahmen bis 1885.

Eug. Burnand

Am Pflug

Entstehungszeit: 1916

spektive richtig gestellt, die Felder, die Wälder, die Obstbäume und die Häuser, deren Platz genau den Anforderungen der Logik entsprechen[1]). Er sucht gewissenhaft für jedes seiner Bilder die passende Größe der Persönlichkeiten, welche dem Vorwurf und der Perspektive entsprechen. Wenn es nötig ist bedient er sich eines doppelten Maßstabes, einer wissentlichen falschen Perspektive, „welche um Wochen die eigentliche Inangriffnahme der Ausführung des Gemäldes verzögert". Man kann wohl sagen, daß er für jedes Bild neue Studien für die Zusammenstellung der Farben der Leinwand, zur Feststellung der Perspektive und der Kunst des Entwurfes macht. Er formt sich Modelle in Thon für die Via Dolorosa und für das Heilige Abendmahl, welches nie ausgeführt wurde. Welche Gewissenhaftigkeit in der Arbeit! „Die Arbeit muß ruhig und sicher ohne Abänderungen vor sich gehen". Der Maler rechnet auf eine kleine Kuhstudie zweiundzwanzig Arbeitsstunden, dann begreift man, daß er sieben Monate zur Ausführung des Hoheprieſterlichen Gebetes bedurfte[2]). Somit war „die Feldarbeit sozusagen eine Musterleistung auf welche er nur fünf Monate verwandte, trotzdem er zwanzig Mal den Hintergrund vornahm um ihn immer leichter zu gestalten[3]).

Zweifellos muß solch eine Gewissenhaftigkeit den Maler an die Natur ketten, ihn vollständig dem Modell unterwerfen und zu einem rein individuellen Maler stempeln. Deshalb wirkt Burnand trotz aller Aehnlichkeit mit Millet, auf andere Weise durch den Mangel des Abstrakten und Allgemeinen auf uns. Der große Reiz, der alles umschmeichelnden Atmosphäre, das verschwommen geheimnisvoll

[1]) Liber Veritatis.
[2]) 10—12 Monate für den Charsamstag.
[3]) Liber Veritatis.

Mystische der leicht hingeworfenen Gestalten, das gewissenhafte Suchen nach einem Typus, welcher das Werk des großen Meisters von Barbizon charakterisiert, bilden große Gegensätze zur Schärfe des Porträtisten Burnand. Es bestehen mehr „Berührungspunkte in der Auffassung des Göttlichen mit dem wunderbaren Visionär von Amsterdam — Protestant — durch die Verschmelzung von Größe und Innerlichkeit, von Traum und Wirklichkeit, von Menschlichem und Göttlichem, welche dem Werk des Meisters eine außergewöhnliche Macht der Beeinflussung verleiht und seinem fernen Jünger eine solch einfache, edle, fromme Haltung gibt[1]). Und doch haftet von der völlig subjektiven Begeisterung Rembrandts, seinem Pessimismus in Freude und Schmerz, seinen Porträten ein Teil Allgemeinheit an, welche Burnand stets fern blieb. Man kann ihn eher zu den primitiven Franzosen und Flamen zählen, zu Albrecht Dürer, welcher sich von der Reformation so sehr angezogen fühlte und hauptsächlich zu Philippe de Champaigne, dem leidenschaftlichen Maler der Jansénisten. Gleich ihnen besitzt er die Genauigkeit der Zeichnung, die kräftige und bedeutsame Farbe, das zierliche und prezise Handwerkzeug, gleich ihnen erfaßt er die Persönlichkeit und verfolgt sie in all ihren Absichten.

Später sehen wir dann, wie dies Ideal des Einzelwesens — etwas ausschließlich protestantisches — wie dies Ideal so ganz menschlich ist; wir müssen jedoch hier bemerken, daß vor dreiundzwanzig Jahrhunderten Plato und Aristoteles sich schon in das Feld der Wahrheit teilten. Der eine beanspruchte das Allgemeine und Abstrakte, während der andere sich dem Einzelnen und konkreten zuwandte. Das ganze Mittelalter zerfiel höchst unnützer Weise in Nominalisten und Realisten; es würde lächerlich wirken,

[1]) Léonce Bénédite.

wollten wir den Streit fortsetzen. Es gibt ein menschliches Ideal, welches das Einzelwesen umfaßt, und ein anderes, welches sich der Allgemeinheit zuwendet; es gibt eine individuelle und eine allgemeine Schönheit. Ob nun in einem Kunstwerk die Persönlichkeiten dem allgemeinen Eindruck geopfert werden oder ob man „eine Studie von zwölf charakteristischen, stark individualisierten Köpfen darin erblickt[1])", will ich dahingestellt sein lassen. „Man bedauert", sagt Thiébaud Sisson im Temps, mit Bezug auf den Charsamstag, „daß der Künstler jedem seiner Menschentypen ein eigenes Loos zugeteilt und dadurch den Gesamteindruck geschwächt hat[2])". Und Cacheux schreibt in der Semaine Littéraire: „Das ist der Mann und nicht die Menschheit".

Es steht jedem frei, der Ansicht Platos zu sein, aber es ist noch nicht lange her, daß ein Philosoph von bewundernswert gesundem Menschenverstand und merkwürdigerweise gerade ein Philosoph, welcher sich den schönen Künsten widmen wollte und in einem Atelier in Newport bei dem Maler W. M. Hunt arbeitete, sagte: „Wenn man die konkrete Wirklichkeit, die einzelnen Dinge, das Nebensächliche, das Persönliche betont und nicht Abstraktion, allgemeine Gedanken und große unpersönliche Grundsätze, so verschiebt der Pragmatismus sozusagen den Sitz der Gewalt, genau

[1]) Courrier de Liverpol, 31. August 1902. Die Personen sind gegeneinander gestellt um den Eindruck von Figuranten auf der Bühne zu erwecken. J. de St. M., Les Beaux Arts illustrés.

[2]) Georges Gaulis, Journal de Genève, 20. Mai 1905. Jede Gestalt ist besonders hervorgehoben, wie ein Porträt ausgeführt, dies übertreibt den erzählenden Charakter des Bildes. Man meint, daß jeder der Männer uns etwas zu erzählen hat und jeder auf seine eigene Art die Szene beurteilt, welche sich vor uns abspielt. Es fehlt an Einheit, die Illustration verfolgt ihn und dies ist wohl der größte Vorwurf, den ich ihm machen kann.

wie die Reformation es tat. Und wie alle katholischen Geister oft nur Verwirrung und Anarchie im Protestantismus sehen, genau dieselbe Wirkung hat auf die intellektuellen Geister der Pragmatismus, welcher eine wohlfeile Philosophie, ein Plunder ist. In allen protestantischen Ländern fährt man fort zu leben, sich zu entwickeln, zu bereichern, also kann man daraus schließen, daß es mit dem philosophischen Protestantismus, welcher den Pragmatismus vorstellt, genau so gehen wird[1])". So wird es auch der protestantischen Malerei ergehen, welche nur protestantisch und das zwar streng protestantisch ist und von der man sagen kann, daß sie die erste protestantische Malerei ist, welche zu Tage tritt; „wir sehen mit großer Zuversicht in die Zukunft".

Burnand ist nicht, wie man glaubt, ausschließlich Individualist, wenn auch alle Gestalten seiner religiösen Gemälde Porträte sind, so sind seine Porträte nicht immer Kopien des Modells, nein, seine mächtige und tyrannische Persönlichkeit verleiht ihnen eigene Absichten. Aus diesem Grunde besitzt wohl das Bildnis der Mme de Watteville-de Portes, einer Frau von sechzig Jahren, die Lebhaftigkeit eines jungen Mädchens, und dasjenige Frédéric Godet's, dessen Adlerauge lebensprühend uns anblitzt, stellt zwei Greise dar mit ruhigem, gefaßtem und hoheitsvollem Ausdruck — ein Spiegel der ruhigen und heiteren Seele Burnands oder J. S. Bach's?

Burnands Realismus gehört nicht zu jenen, welche in vollständig abstrakter und geistiger Malerei, alltägliche Begebnisse des Lebens abbilden. Ganz im Gegenteil, er bringt uns Bilder von großer Schönheit, auch traurige oder erhebende Begebnisse des Lebens in streng wahrer Darstellung.

[1]) W. Jämes im hervorragenden Buche Flournoy's: Die Philosophie von W. Jämes. St. Blaise 1911.

Dies ist vollständig der Gegensatz zu dem Realismus der Schulen, denn es ist der protestantische Realismus, „Idealist im Geiste, Materialist in den Ausdrucksmitteln[1])".

Léonce Bénédite kennzeichnet meisterlich diese „lange Periode in verzückte Betrachtung der Schönheit der Natur versunken; dies lange, wohltuende Bad, dem er sich in der Atmosphäre der lebendigen Wirklichkeit hingab[2])". „In diesen dreiundzwanzig Jahren malte Burnand mit Ausnahme des Gemäldes Ich lasse Euch den Frieden, kein religiöses Bild, weil ihn die Wirklichkeit allzu mächtig anzog[3])".

„Im Jahre 1895 macht sich plötzlich ein neues Symptom geltend. Burnand bleibt wohl seinem Lieblingsthema treu, findet jedoch eine neue Ausdrucksweise. Er wendet sich von der Wirklichkeit ab, um sich der Legende zu widmen, vielmehr er verschmilzt Legende und Wirklichkeit. Der heilige Franziskus und die Schafe entstehen und beginnt somit Burnand die Serie der religiösen Bilder[4]). „Als Maler der kraftvollen Menschlichkeit schien er kaum geeignet, die Szenen des religiösen Lebens darzustellen[5])", so dachten die Leute, welche sich gerne an Klassifikationen halten. „Er übertrug den Naturalismus in ein Gebiet, wo das Uebernatürliche herrschen muß" so schrieen laut die Anhänger der oberflächlichen Unterscheidungen.

Dies entspricht aber nicht der Lehre der Reformation, für sie wurde das Übernatürliche, Mensch, und hieße es das Evangelium verleugnen, wollte man den Himmel von der Erde trennen.

Der Vorgang bei Burnand läßt sich leicht erklären;

[1]) Cacheux, Gazette de Lausanne, 25. April 1908.
[2]) Op. cit.
[3]) Der betende Holzfäller von 1878 vernichtete der Künstler.
[4]) Léonce Bénédite op. cit.
[5]) Le Monde artistique.

während mehr als zwanzig Jahren malte er als Christ sowie als Maler Kühe, Alpen und Landschaften mit Menschen. Er übte sich und errang die Meisterschaft über die Materie, indem er stets die gute, beruhigende und dankbare Seite den Dingen abzugewinnen suchte. Er malte Landschaften, welche das Loblied Gottes sangen und Tiere, die Gott untertan waren. Genau so regelmäßig wie er jeden Sonntag Morgen die protestantische Predigt anhörte, versammelte er jeden Abend seine Familie und die Dienerschaft um die Bibel vorzulesen. Er malte als Protestant, der aufmerksam den Vorgängen des geistigen Lebens folgt und die übernatürliche Bedeutung von Form und Werdegang nicht aus dem Auge verliert, daher die Hüter der Camargue, die Porträte der Senatoren[1]) und Professoren, die Familienporträte, die weichen Linien der heimatlichen Hügel der Schweizer Hochebene. Günstige Umstände, Familienereignisse trugen zur Entstehung der religiösen Bilder bei und „bildeten gleichsam die langsam reifende Frucht seiner tiefen und leidenschaftlichen, einsamen Betrachtungen".[2])

Und da sich die neue Richtung ohne jeglichen Anstoß ganz von selbst entwickelt hatte, weil er eines Tages bereit war die neue Arbeit auszuführen, mußte Burnand weder seine Technik, noch seinen Gesichtspunkt, noch seinen Glauben ändern. Er blieb, was er stets gewesen, „ein Realist, welcher der tiefdurchdachten Wahrheit bedarf, um hierauf seinen Künstlertraum und die Gefühle seines Glaubens zu stützen. Er vereinigte auf Bildern, dem Leben und nicht der Phantasie entnommen, die volle Kraft der Religion, die Inbrunst seiner Betrachtungen, die niemand so tief wie er empfinden konnte[3])". „Was seine Gemälde vor allem

[1]) Edmond de Pressensé 1887. Gustave Denis 1909.

[2]) Léonce Bénédite op. cit.

[3]) André Michel, Journal des Débats 24. April 1914.

auszeichnet, ist die starke Betonung der Wirklichkeit, welche Burnand ihnen mit Absicht verlieh[1]). „Ein Realist, der verstanden hat sein Ideal in der gewissenhaften Kopie eines Erlebnisses und der Modelle, welche er dazu verwandte, wiederzugeben[2])". Der religiöse Realismus ist wohl das Charakteristischste seiner Malerei „er ist hiefür ein glänzendes Beispiel. Wahrhaftigkeit und vollendete Übereinstimmung von Form und Inhalt, genaue Studie der Natur und geistige Vertiefung[3])". Der katholische Korrespondent der Croix[4]) gibt sich am klarsten Rechenschaft über den eigenartigen Einfluß, welchen Burnand auf die moderne Malerei ausübt, wenn er schreibt: „Er ist der Einzige, welcher in der religiösen Kunst mit Ernst die herbe Wirklichkeit sucht".

Durch seine Ehrlichkeit Protestant, durch den Individualismus Protestant, durch den Realismus Protestant und der einzige Maler, der gleichzeitig genug Realist und Individualist ist um als echter Vertreter des Protestantismus zu gelten, bleibt Burnand „der Genfer, der Helvetier", der jene erschreckt, welche in dem heiligen Franziskus oder in Jesus nur „das anziehende Ungeschick oder die Naivität der Primitiven sehen[5])".

Doch jetzt ist es an der Zeit, den Rahmen unserer Studie zu vergrößern und zu beweisen, daß ein Protestant ein ganzer Mensch ist.

---

[1]) Léonce Bénédite.
[2]) Père Bernardin Ferrique, Le Héraut, journal franciscain 16. Mai 1914.
[3]) André Michel, Journal des Débats.
[4]) 6. Mai 1914.
[5]) Emile Henriot, Excelsior.

Der Mensch.

Wenn das Publikum das Hoheprieſterliche Gebet betrachtet, „ſo findet man dort einen Menſchen, wo man ſich nur einen ſchöpferiſchen Geiſt erwartete . . . . . Man vergißt der Schulſtreitigkeiten, der kleinlichen Nörgeleien und gibt ſich ganz dem großen Eindruck hin. Eine tiefe Gemütsbewegung ergreift den Beſchauer[1]). Ein kräftiger, geſunder Landbewohner, ein Schweizer von ſtarker Überzeugungskraft ſteht vor uns; wie Calvin, wie jeder gute Proteſtant, bereitet er ſich Unannehmlichkeiten um ſeiner Überzeugung willen; der Mann haßt und liebt, brauſt auf und beſänftigt ſich, ein Mann der lebt und leidet.

Es würde genügen in dem Familienbuche die Ankunft in Fontfroide Le Haut nachzuleſen, um zu beurteilen wie der Mann die Natur, die Farben, die Formen, ſeine Familie und ſeinen Gott liebt. „Ich liebe, in dem Maße man überhaupt irdiſche Dinge lieben darf, das goldene Licht das den ſteinigen Erdboden überflutet und an den erglühenden Spitzen der Kiefern hängen bleibt und weit hineinleuchtet in das unentwirrbare Dickicht der Zweige und die harten roſigen Schuppen ſtreift; ich liebe die tiefvioletten Schatten, die leuchtend wie Perlmutter auf der Erde hinkriechen, das Himmelsblau, welches die Safrantöne der Blätter und Wieſen hervorhebt, — das beſcheidene

[1]) Louis Flandrin, La Quinzaine, 1. Juin 1902.

grüngrau des Lavendels, das blaßlila des Rosmarin, das blasse, oft dem Erdboden gleiche Fell der Schafe; ihre zarten, weißen Köpfchen — die glänzenden Sonnenflecken auf der Wand des Vaterhauses von dunklen Schatten durchbrochen[1]). Wenn ich diese lebhaften Eindrücke erweitere, so gelange ich zu dem absoluten Ideal — mit der Erkenntnis der Natur glaubte ich die Schwelle der Ewigkeit zu betreten".

Wie sehr liebt er die Farben: „Ich erkundigte mich bei Blanchet" schrieb er, „sehr genau über das beste Gelb, dessen ich zu meiner Feldarbeit bedurfte. Ich brauche eine große Menge von Goldtönen. Er versicherte mich, daß die Strontium und Baryumgelb die glänzendsten und haltbarsten Farben seien. Ich vermische sie mit dunklem Kadmium (vor dem hellen, zitronenfarbenen oder blassen Kadmium, dem zinngelb, dem antimongelb hüte man sich), ich kaufte einen großen Vorrat von Zinnober rot und purpur Kadmium, dessen Alleinverkauf für Frankreich das Haus Morin besitzt. Auf meiner Truhe liegen ganze Regimenter von Farbentuben .... Eine Menge Silberweiß ..... So weit wären wir .... also entwerfen wir alles in grellster Beleuchtung, Licht, immer mehr Licht! Der Grundton liegt in dem Gold der Wolken am Horizont. Den verwenden wir überall. Der soll alles überfluten, das Thal, die braun angedeuteten Tiere, alles muß darin schwimmen". Welch lieberfüllte Begeisterung der Maler angesichts seiner Palette empfindet. Und erst vor den Fleischtönen seines Modelles, vor der unschuldsvollen Haut der Mutterliebe, dem tragischen Körper des Mann der Schmerzen, welch ein Kampf, welch leidenschaftliches Ringen um die Natur zu bezwingen, ihr die Schönheiten zu entreißen, um die Gegenstände, auf welche das Licht fällt, richtig abzutönen,

[1]) Dies Haus wurde in der Illustration der Parabeln des verlorenen Sohnes verwandt.

um die kostbaren Stoffe wiederzugeben, die Zellengewebe, all dies soll mit dem Schmutzzeug, welches die Industrie hervorbringt, wiedergegeben werden. In diesen Werken erschöpfte er die Anbetung, welche er für den menschlichen Körper empfand.[1])

Er liebt seine Modelle und notiert sorgfältig ihre Namen und Eigenschaften in seinem Liber Veritatis. Er behält nicht nur die Namen der schönen Modelle, wie jenen des Im Gebirge 1874 oder Noël Charnu im Verlornen Sohn, eines Packträgers und ehemaligen Soldaten in Tonkin, „dessen Kopf besonders anziehend ist". Nein er erinnert sich gerne der guten, der klugen Menschen, „das liebreizende Töchterchen der Mr. Willy Ruß und der ehrwürdige Professor Frédéric Godet". Mit großem Bedauern öffnet er sein Liber Veritatis, um der kurzen Notiz über den Mäher 1886 beizufügen, daß das Modell Pierre Chappuis, genannt Ganou, auf tragische Weise im Monat März um das Leben kam. Tieftraurig setzt er die Bemerkung, „ein gemeiner Charakter", neben Marie Tocci, das Modell der Trauer 1912; „aber wie schließt er diejenigen seiner Modelle ins Herz, welche einigen seiner Vorbilder, zu denen sie gedient, wirklich nachleben. Ein oder zwei tüchtige italienische Arbeiter dienten ihm als Christus, der Heiland; Burnand stand in freundschaftlichem Verkehr mit ihnen[2]).

[1]) Man muß eingefleischter Geistesmensch und wenig ursprünglich sein, um wie Mr. Paul Perret in der Gazette de Lausanne zu schreiben: „Kein persönliches Gefühl spricht zu uns aus diesem Werke". Und die Leidenschaft der Farbe, die Liebe zum Licht, zum Rythmus, der warme Patriotismus, die Liebe zu den Tieren, zu den Menschen, zur Landschaft, der Feldarbeit und dem gesunden Leben, und die Liebe zur Malerei und zu Gott? zählt all dies nicht? Gerade weil er so mannigfaltig empfindet, erkennt man die Gefühle nicht mehr. Allen, denen es an Empfindung mangelt — und deren gibt es viele unter den Kunstkritikern — muß man die Sachen erklären.

[2]) Léonce Bénédite, op. cit.

„Diswarth, von schottischer Abstammung, verstand sich vorzüglich auf alle Ansprüche, welche das Modell des Mann der Schmerzen zu befriedigen hatte, er begriff dessen volle Bedeutung, hatte er doch in seinem bewegten Lebenslauf eines Revolutionärs, den man deportierte und begnadigte, also ein Ausgestoßener, alle Leiden der Menschheit durchgekostet[1])". „Er willfährt mir mit unermüdlichem Eifer, entwickelt das tiefste Verständnis für den Vorwurf, sodaß ich von Anbeginn mit einem vollkommen klaren Vision meines Zieles arbeiten konnte. Mein Modell fühlte eine solche Ergriffenheit beim Lesen des 53ten Kapitel Jesaias, daß er darin die Hülfe fand, deren er für den richtigen Gesichtsausdruck des Christus bedurfte, um welchen er sich leidenschaftlich mühte. Ich kann wohl sagen, daß dieser Mann, dessen Leben oft so tragisch war, für mich ein wertvoller Mitarbeiter wurde. Mit welch leidenschaftlichem Eifer nahm er stets die sehr ermüdende Stellung des Modells ein, die Anspannung aller Geisteskräfte konnte ich unter seinen geschlossenen Augenlidern verfolgen und die ganze Welt schmerzvoller Gedanken erraten, welche dahinter lagen. All dies war für mich ein Ansporn zur Arbeit und gab mir eine neue Empfindung, die ich mit Mühe bezwang". „In der glühenden Julihitze strömt der Schweiß an ihm herunter. Der Ausdruck des Leidens, den er manchmal zur Schau trägt, ist tief ergreifend und rührt mich zu Tränen[2]). Er saß auch zu dem heiligen Franziskus, dem Vater des verlorenen Sohnes, und dem Evangelist in der Reise des Christen. Auf der Einladung zum Feste sieht „mein alter Diswarth, sich auf die Schulter eines Gehülfen stützend, ganz ergreifend aus; er ist mir fast ein Freund geworden".

[1]) Liber Veritatis.

[2]) Liber Veritatis.

Burnand läßt Arrighi, das Modell des ersten Christus[1]) in dem Hohenpriesterlichen Gebet, von Florenz nach Montpellier kommen. Mme Hiver, diese sehr begabte Italienerin aus den Waldenser Thälern, fährt von Paris nach Sépey, sitzt ihm während mehr als vier Monate, vierundachzig Stunden; ihre Biographie steht im Liber Veritatis". — „Im übrigen wählt er die Modelle für die Nebenrollen stets in seiner Familie[2]). Genau wie J. Millet, ist Burnand ein braver Bürger, der seine Familie und eine große Tischgesellschaft hochschätzt. Er, wie Paul Robert und Eugène Carrière, nahm mit Vorliebe Gesichter aus seiner Umgebung. Seine Mutter, sein Vater, sein Freund Paul Robert, die Base Rosa Burnand finden wir auf Ich lasse Euch den Frieden. In den Spinnerinnen sind zwei Basen. Seine Braut Mlle Julia Girardet stellt er als Mireille dar, Mme. Burnand, seine Söhne und Töchter begegnen wir auf der Einladung zum Feste, Die Parabeln, Via Dolorosa. Das ergreifende Porträt Paul Roberts in Andacht versunken, findet sich auf dem Hohenpriesterlichen Gebet.

Man entsinne sich der Seiten, auf denen Fromentin die Farben und Töne Eugène Delacroix, behandelt: „Der Gedanke heischt stets das Gewand. In seiner unendlichen Abwechslung enthält er wie die Seele, Trauer und Glück. Manchmal webt der große Künstler heitere, glänzende Töne hinein, oft auch tragische und trübe Akkorde. Seine Bilder sprechen schon von weiten zu uns: ihr seid gewarnt, der Maler will Euch eine lustige oder traurige Geschichte erzählen. Er gebietet dem Lachen und dem Weinen. Bei Delacroix ist die Farbe immer die Sprache, welche zu uns redet".

[1]) Es gibt deren schon vier und wird wohl noch ein fünfter dazu kommen.

[2]) Léonce Bénédite.

So ist auch Farbe und Zeichnung bei Eugène Burnand das lebendigste Ausdrucksmittel: die Sprache eines Mannes, welcher menschliche Dinge mitzuteilen hat. Diese breite, leichtbeschwingte Zeichnung, wenn er wie im Säemann den Himmel erbeben läßt[1]). Wie steigt der Rauch der Unkrautsucher empor, welche Bewegung, wenn er die Erde umgraben läßt, oder der breite Faltenwurf der Kleidung. Wie verändert sich die Technik, wenn es gilt, das Kleine, Gegensätzliche, Zerhackte, Zerbrochene, die Reue darzustellen. Zuerst willensstark, dann unterwürfig, alles so ursprünglich hingeworfen, ohne scheinbare Ordnung, um zu guterletzt durch eine mächtige Anstrengung alles dies zu bemeistern. Dort aber, wo die Anstrengung aus tiefster Seele des Künstlers kommt, wo er sich ganz frei fühlt, in den Studienköpfen, zeigt sich die große Kunst seiner Technik in der Zeichnung des Menschlichen. (Studienköpfe für das Hoheprieſterliche Gebet)[2]).

Auch die Ursprünglichkeit der Formen reden zum Beispiel in der Einladung zum Feste ihre eigene Sprache. Die um die Hüften gehaltenen Gewänder der Diener erzählen von freudiger Geschäftigkeit; und die herabhängenden Lumpen der Armen reden laut von ihren Enttäuschungen und Entbehrungen, von vergeblichen Mühen; während jene, welche dem Freudenfeste beiwohnen werden, weiche fließende Gewänder tragen[3]).

Da meistens die Menschen und die sie umgebende Landschaft, der Vorgang und der Rahmen, in dem er sich abspielt, gleichzeitig demselben Gedankengange entsprangen,

[1]) Die Parabeln.

[2]) Conrad von Mandach, Gazette de Lausanne. „Zwischen den horizontalen und vertikalen Linien machen sich wohltuende Ausgleichungen geltend".

[3]) Die genaue Analyse der Formen und Linien ergibt einen stärkeren und unmittelbareren malerischen Eindruck. X.

kann man wohl behaupten, daß nach Burnands Ansicht, wie nach jener der Romantiker, die Natur mit der Handlung stets eng verwoben ist. In der Rückkehr des verlorenen Sohnes stimmen die Farben mit zukünftigen Freuden überein und stellen die Milde dar, sie verhalten sich gleichsam zögernd wie die Handlung des Dramas. Und lassen uns Gemälde wie Der Mann der Schmerzen, Das hohepriesterliche Gebet erschauern durch die Härte der weißen Töne, so wirken sie von weitem in ihrer Reinheit in beängstigender Heiligkeit, in der Nähe aber strömt eine Quelle des Lichtes von dramatischer Leidenschaft uns entgegen und die zitternde Menschheit, welche doch gleichzeitig heiter wirkt durch die Farbenlichter der roten, grünen, braunen und rosa Töne!

Gibt es etwas ursprünglicheres, menschlicheres, psychologischeres und bedeutungsvolleres wie die leicht erhöhte Tönung der freudig bewegten Farben der Einladung zum Feste. Die Armen ziehen in ihren braunschwarzen Mänteln an einem Fichtenwald vorüber, der grün rosa, goldschimmernd wie der lichte Himmel gehalten ist, die letzten Strahlen der Sonne fallen herein. Die zarte Abendstimmung und das rötliche Licht des Festsaales stimmen so schön mit der Freude überein, welche bald in die Seelen der schmerzbeladenen Ankömmlinge einzieht. Wir erwähnten schon früher der blutigen Harmonie der Via Dolorosa und der machtvoll und doch gedämpften Wärme des Charsamstags.

Entsinnen wir uns noch der farbenreichen Symphonie der Bergpredigt, des fröhlichen Klanges des vollen Farbenorchesters, den tausend Stimmen vom Himmel den Seelen, der Stadt, den Feldblumen, den verschiedenen Altersstufen, all der Gefühle und der Verschiedenheiten der Geschlechter und Rassen, welche in dem heftigen Aufeinander-

prallen der Farben ausgedrückt sind. Gedenken wir dieses flammenden Umbriens des heiligen Franziskus, dessen Sonnengluht durch die Flammen der Opferfeuer gedämpft wurde. Überall finden wir den Burnand, welcher die glänzenden Farben liebt und sich mit Leidenschaft in den Anblick der Schattierungen und gleichwertigen Töne versenkt. Und doch ordnet er seine Liebe zu den Farben den Anforderungen des menschlichen Dramas unter.

Man sollte auch die Seite von Burnands Können ausführlich behandeln, wo der Künstler machtvoll die physische Kraft von Mensch und Tier darstellt[1]), „das Leben, das Blut unter der Haut, das Klopfen der Pulse[2])". „Vor allem ist er aber ein vortrefflicher Psychologe[3])". Diese Eigenschaft fand stets die größte Anerkennung und wurde in seinen Illustrationen, den religiösen Werken und hauptsächlich an seinen Parabeln am meisten hervorgehoben[4]). „Endlich einmal ein Künstler, der menschlich und gütig fühlt und welchen man liebgewinnen muß", schrieb Ch. de Diesbach in der Liberté de Fribourg[5]). Man liebt ihn, weil er liebt und weil er von dem Wunsche beseelt war, Liebe für

[1]) Und auch die Beweglichkeit: „Überall findet man dies Gefühl für Bewegung, welche den Bildern Burnands so viel Leben verleiht. Die Feinheit der Beobachtung drückt ihren Stempel den Personen auf und verwandelt sie in denkende und leidende Geschöpfe. In solch hohem Maße findet man selten diese Eigenschaften vereint". Gustave Jeanneret, Maler, Feuille d'Avis de Neuchâtel, 16. Mai 1895.

[2]) G. Suisse Libérale.

[3]) F. Roger-Cornaz, Semaine Littéraire.

[4]) Einfachheit, Klarheit, kraftvolle Auffassung; die mächtige Wirkung und Schönheit bestehen bei ihm hauptsächlich in der Einfachheit, Innerlichkeit und Alltäglichkeit; die alltäglichste Bewegung und Haltung und doch so ungemein ausdrucksvoll.

[5]) André Michel, Les Débats, 24. April 1914. Gegen Schluß seines Aufenthaltes in Assisi kannte und liebte man ihn in der ganzen Gegend, die Brüder nahmen ihn mit Freuden auf.

seine Vorbilder zu erringen. Er wollte das Interesse für seine Modelle, für die Tragödie des Menschenschicksals, das sie darstellen, wecken[1]).

Im Jahre 1879 glaubte ein Kritiker der Gazette de Lausanne ihn warnen zu müssen[2]): „Das Mitleid ist nicht das Endziel der Kunst. Mr. Burnand läuft Gefahr, seiner Philantropie, die Freude an den schönen Formen, den frischen Farben, die Liebe zur Jugend, zum Lichte, zu opfern". Es bedurfte aber seinerseits keines derartigen Opfers, denn seine Kunst wurde immer leuchtender, immer fröhlicher in den Farben und die Formen reicher und üppiger. Gleichzeitig neigte er sich aber doch immer mehr der armen Menschheit zu. Welch eine Sammlung psychologischer Dokumente verstand der Maler im Laufe der Zeit sich anzulegen, trotz der großen Mühe, seine Zeichnungen, Notizen, Farben und Entwürfe zu ordnen, welche ihn sehr in Anspruch nahmen. Welch fesselnde und anregende Sammlung von Männer, Frauen, Kinder, Säuglinge[3]), Greisen, Tieren, unter deren Züge sich das Mysterium ihres Lebens verbirgt. Auf ihren Gesichtern spiegeln sich die Kämpfe,

[1]) Dr. Dasny, Journal de la Beauté: Die Via Dolorosa ist der höchste Ausdruck menschlichen Schmerzes, Hoffnung und Leid sprechen erschütternd zum Beschauer. „Das Hoheprieſterliche Gebet zeugt von tiefgehenden psychologischen Studien. G. Denoiville, Le Voltaire. „Tiefe Macht der Ergriffenheit", Louis Flandrin, La Quinzaine, 1. Juni 1902.

[2]) Das Bild Der betende Holzfäller wurde aus gewichtigen Gründen von ihm vernichtet.

[3]) Nur allzu selten malte er Kinder. Muriel Ruß, Ölgemälde 1905. André Lombard, Pastellbild 1915, der schlafende Säugling der Bergpredigd, das kleine, nach Atem ringende Mädchen des Ich lasse Euch den Frieden, alle drücken wundervoll die Frische und den kindlichen Liebreiz aus. Zu erwähnen sind noch die Kinder, welche sich an die Mutter herandrängen in dem Unbarmherzigen Knecht und jene der Ansichtskarte des 1. August 1917.

Die mörderischen Weingärtner

aus den „Parabeln“

Entstehungszeit: 1908

die Hoffnungen und ihre Leidenschaften; in ihren Augen, die Burnand mit Leidenschaft bis in den kleinsten Schatten und Winkel durchforscht, birgt sich doch unzweifelhaft mit erschreckender Genauigkeit die Gesamtheit des menschlichen Wesens, der Mikrokosmus, der den Mann, den Hund, bildet, ja schon im Auge des noch in den Windeln schlummernden Kindes finden wir den gesamten Menschen".

Auf diese Art fand Burnand, der Protestant und Individualist das allgemein Menschliche und drückte es oft mit überwältigender Kraft aus[1]). Gerade indem er das Einzelwesen so genau beobachtet und betrachtet, gelingt es ihm, das charakteristische und das, was er mit allen Menschen gemeinsam besitzt, zu entreißen und auf dem Bilde festzuhalten. Es wäre grotesk, an der Behauptung der Theoretiker festzuhalten, daß man die Menschheit nicht in jedem Menschen findet, daß es überhaupt keine konkrete Wirklichkeit — also weder plastisch noch künstlerisch — gibt. Das Geschöpf, welches vor uns steht, soll ebenso nur eine Erscheinung sein wie die aufgeregte Menschenmenge oder ein Porträt, auf welchem es dem Künstler gelungen ist, die allgemeinen Charakterzüge festzuhalten. — Wir suchen doch nur aus Gründen der Nützlichkeit und um stärkeren Eindruck hervorzurufen, den Charakter und das Abstrakte im Bilde; und so findet sich mehr wirklich Menschliches in einem Geizhals wie in dem Geizhals, ebenso in der trauernden Frau (1912) Burnands und weit weniger in dem symbolischen Gemälde der Melancholie von Dürer.

Stiege jemand von einem anderen Stern zu uns herab und verlangte Auskunft über die Menschheit, so dürfte man ihn nicht an Millets Symbole der Arbeit, noch an

[1]) Die Fioretti, ein Bild, das uns die ewige Wahrheit und das Anziehende des allgemein Menschlichen deutlich zum Bewußtsein bringt. Konrad von Mandach. Gazette de Lausanne 24. April 1914.

die Porträte Carrière's verweisen, deren eintönig gespannter, trauriger Ausdruck im Blick völlig als Abstraktion wirkt; auch darf er nicht Holbeins Männer noch Frauen, die so gleichgültig dreinschauen, betrachten. Noch weniger Rembrands Bilder, die zwar ungemein heiter, aber allzu pessimistisch sind. Man sollte ihm das Buch der Parabeln zum Durchblättern geben, damit er die Menschen sieht wie sie wirklich sind, diese ganze Menschheit, welche sich nur stückweis in einem Werk, das wie Pascals Gedanken ein Fragment bleiben muß, beschreiben läßt.

In Burnands Werk finden wir lustige Seiten, meist in den unveröffentlichten drolligen Zeichnungen, sowie in dem Wechsel der Weide und in dem Fries, welchen er auf das Gehöfte in Sépey malte. In der Via Dolorosa und in den Parabeln finden sich Bewegungen des Schmerzes, die den Protestanten und Leuten von Geschmack widerstreben und doch nicht theatralisch wirken, wenn sie der Ausdruck heftigen und wahren Schmerzes sind. Der Christus der Bergpredigt erscheint jung und als Eroberer, der vertrauende und hingerissene Christus in der feierlichen Abschiedsstunde, das mutvolle und doch leidgebeugte Opferlamm, und der niedergeschlagene, zerbrochene, vernichtete Mensch der den Knecht darstellt. Hier finden wir Gesichter, die nichts Menschliches mehr haben, wie jenes des Geizhalses und das des Reichen Mannes. Und die Mäuler der Tiere mit dem vergeistigten Ausdruck, wie der Hund und der Esel des Guten Samariters, die in Sinnen versunkene Hunde des Lazarus und die guten Ochsen des Bauern. Die gesamte Mensch- und Tierwelt und die Landschaft, die hofft und lebt[1]), der Lebens-

[1]) Burnands Landschaften hinterlassen, trotz der großen Verschiedenheit, denselben Eindruck wie jene Paul Roberts; beide singen sie das Danklied der Erde.

strom, welcher „vom Menschen zum Tiere und vom Himmel zur Erde strebt", erfüllt Burnands Werk.[1])

[1]) „Wir haben schon einmal auf den Einwand geantwortet, welchen man so oft gegen Burnand erhebt: Er vergißt, daß die Fortschritte, welche die Photographie gemacht, für immer alle Versuche des Naturalismus, der gleichzeitig Dichtung und Täuschung sein will, zu Schanden gemacht hat". W. Ritter, Semaine Littéraire, 23. Juni 1917. Wie kann die Photographie das Interesse, welches eine Zeichnung, deren Striche doch gewollt sind, erwecken? Wie die wundervollen Farben ersetzen und die psychologischen Absichten des Künstlers, die je feiner je wertvoller sind, ausdrücken! Wenn sich die Malerei von der Photographie nur durch eine gewisse Ungenauigkeit unterscheiden soll, hätte eine schlechte Photographie fast den gleichen Wert wie ein Bild! Welch kindische Frage?

Der Intellektuelle tut gut daran, die Abstraktionen zu prüfen; vergißt er aber das Konkrete, das Individuelle, die Einzelheit, so verliert er sich in Ueberhebung und Eitelkeit. Das Volk, welches Burnand bewundert und treu zu ihm hält gerade wegen der konkreten und individuellen Seite seines Werkes, ist wohl dem wahrhaft Menschlichen näher wie die Schöngeister, welche ihn hassen.

Der Maler der Evangelien.

Wir wollen nicht von religiöser Kunst sprechen, denn in einem Sinne ist jedes schöne Kunstwerk religiös und ein von van Gogh gemalter Fisch kann mehr mystische Schwingungen, stärkere panthéistische Sinnlichkeit enthalten wie der Christus Der Rast in Bethanien.[1]) Was wir wissen wollen, ist Burnand wahrhaft ein Christ, besitzt

[1]) Es gibt Menschen, welche das Beben der Nerven im Verein mit methaphysischer Begeisterung, mit dem Evangelium verwechseln; dann beschweren sie sich bei Burnand, „keine Hingerissenheit zu finden [1])", „er sei kein gläubiger Christ, nicht mystisch genug [2])". Burnand fehlt am meisten der Mystizismus, er will ihn durch innere Wärme ersetzen. (Etienne Charles, La Liberté). Mit großer Offenherzigkeit bemerkt J. Rouannan (Le Gaulois), „Burnand bleibt weit hinter der großen Frömmigkeit des herrlichen Leonardo zurück". — Sie sind bereit, das Credo quia absurdum zu wiederholen: ich glaube, weil es absurd ist. Weitere rätselhafte Aussprüche, wie: „Sein Glaube ist weniger fromm wie der Glaube des Mr. Denis, doch wurzelt er mehr im Menschlichen": L. Roger Milès, L'Eclair. „Ein aufrichtiger, wenn auch gemäßigter Glaube"! Ls. Chassevent, Notes d'Arts et d'Archéologie. „Dieses Werkzeug herber Liebe, welche nicht ganz von Zärtlichkeit erfüllt ist, eine Reinheit des Blickes und der Bewegung, welche aber nicht ganz von Freude voll scheinen". Le Correspondant, 25. Mai 1911. Logisch genommen mag dies alles einen Sinn haben, wenn man aber Burnands Werk, die Tatsachen, das Mitleid gegenüberstellt, so empfindet man dies als leeres Geschwätz.

[1]) L'Opinion.

[2]) Marius Richard, Le Petit Provincal.

sein Werk evangelische Eigenschaften, sind seine Gemälde und Zeichnungen wirklich dem Leben und den Worten Jesus geweiht und im Einklang mit dem Stoff?

J. F. Millet nahm aus seinem Heimatdorf Gruchy, die Worte seiner Großmutter: „Erinnere Dich stets, daß Du ein Christ und dann erst Maler bist" als Segensspruch mit auf den Weg. Eugène Burnand vergegenwärtigte sich dies stets; zuerst Christ, dann Maler zu sein, wurde bei ihm zur Gewohnheit, wie dies wohl bei jedem Jünger Christi der Fall ist. Als er sich dem Hause von Fontfroide, wo er zu wohnen wünschte, näherte, dort: „wo Gott ihm erlaubte seinen Traum zu verwirklichen", rief er: „Dies ist der Tempel im Paradiese Gottes, die Hütte auf dem Berge, das Zelt auf Thabor, eine Arche auf dem Ararat, ein gesegneter Platz, wo man in Frieden Gott anbeten kann. Hier kann ich das Leben der Betrachtung, wie in einem Kloster, und mein arbeitsreiches Malerdasein inmitten einer herrlichen Landschaft, führen. In dieser großartigen und feierlichen Stille entwickelten sich die Gedanken in erhabener Einfachheit und Größe, befreit von allen Hemmnissen und Rücksichten. Von hier aus betrachtet man die Dinge, die Menschen, die Umstände des Lebens aus der richtigen Entfernung. Man steht nicht inmitten der Menge. Sie zieht in der Ferne vorüber und man beobachtet ihre Handlungsweise. Das Gebet steigt ohne Hemmung aus der ruhigen Seele zum Himmel empor. Das Einzelwesen entwickelt sich, das Familienleben gewinnt seine volle Bedeutung, weil es so ganz abgeschlossen im Schutz unantastbarer Einsamkeit lebt, von Außen können keine beunruhigende Einflüsse es berühren[1])".

Als er nach fünf Jahren sich die Ankunft in dieser wundervollen Gegend in das Gedächtnis zurückrief, schrieb

[1]) Familienbuch.

er einen Abschnitt in das Buch, in welchem er genau Rechenschaft gibt, wie in dieser frommen Seele, ganz natürlich und spontan sich die Visionen der Begebenheiten der Evangelien entwickeln: „Ich will ohne Unterlaß, die Kiefern und Tannen mit den rosig lila Stämmen und den glutroten Streifen ihrer Wunden zeichnen und malen. Unter deren schlankem Säulengange werde ich den verlorenen Sohn, den heiligen Franziskus heraufbeschwören. Die Schäfer ziehen mit ihren Schafen vorüber oder ruhen in träumerischer Stille. Vor ihren dichtgedrängten Reihen zieht der Zug der Gäste zum Feste vorüber. Sie hatten auf meinen Lebenslauf einen bedeutenden Einfluß, sie schützten meine Kinder vor bösen Einwirkungen. Gott segne die bescheidenen Kiefern von Aleppo[1]). „Der Anblick unseres Hauses in Fontfroide, welches inmitten von Kiefern steht, bildet für mich den Inbegriff des idealen, vom Hauch des Geheimnisvollen umgebenen Heimes. Es ist in seiner friedvollen und beruhigenden Stille so ganz das „Haus des Vaters". Täglich gewann die Vision der symbolischen Rolle, welche dem bezaubernden Aufenthalte in meinem Leben zugeteilt war, an Klarheit und mußte mich notgedrungen zu dem Entwurf einer großen Arbeit führen. Auf diese Weise trat eines Tages der Zug der Einladung zum Feste auf dem Wege welcher von Fontfroide nach Mas du Clerc führt, aus dem Wald hervor[2]). So entstanden beim Anblick der alltäglichen Dinge, welche die Seele in ständigem Verkehr mit Christus in sich aufnahm, die Evangelienbilder. Sehr oft beschäftigte er sich „mit dem Entwurf für das Bild der Jünger, welche zu dem heiligen Grabe eilen", „die Illustrationen zu der Reise des Christen bilden eine günstige Vorbereitung zu dem Bilde in dem sie

[1]) Familienbuch.
[2]) Liber Veritatis.

ihm zeigten, welches Interesse das Studium der Gestalten im Freilicht mit der Natur als Hintergrund bietet". „Seit vielen Jahren verfolgte mich der Gedanke, einen Christus zu malen, von ganz menschlichem Aussehen aber göttlich im Ausdruck, mild und demütigen Herzens, unser Bruder, der uns allen gleicht . . . . . Warum soll ich nicht versuchen, meiner Vision Gestalt zu verleihen? Diswarth, dem ich in den Straßen von Montpellier begegnete und welcher mir durch sein asketisches Aeußere auffiel, entsprach ungefähr der Vorstellung, welche ich mir gemacht . . . . Verschiedene Versuche im Freien und in verdunkelten Räumen hatten mich aber nicht befriedigt. Ich machte nochmals einen Versuch in der Loggia unseres Salons in Fontfroide indem ich ihn gegen die weiße Mauer stellte, deren lichterfüllte Schatten zu einem befriedigenden Ergebnis führten. Ich war so ergriffen hievon, daß ich sofort mit Begeisterung an die Ausführung des Bildes schritt[1])".

„Seit vielen Jahren trug ich mich mit dem Gedanken, ein Abendmahl zu malen, welches so wenig wie irgend möglich dem vorhandenen „Cenacoli" gleichen sollte . . . . Eines Abends sprachen wir mit Paul Robert über dies schwierige Thema . . . . . Wie ein Blitzstrahl kam mir die Erleuchtung. „Jetzt weiß ich, wie ich die Sache anfassen muß. Jesus ist aufgestanden, die Jünger stehen neben ihm. Er spricht das hoheprieſterliche Gebet . . . . . Nun sehe ich mein Ziel klar vor Augen, ich will an eine Erleuchtung glauben. Es liegt wirklich viel Überirdisches in der plötzlichen Erkenntnis, welche mir das Bild in einem Augenblick klar und deutlich zeigt . . . . eine Vision. Doch damit war dem Eingreifen der göttlichen Vorsehung nicht Genüge geschehen. Als ich die Vorstudien zu dem Abendmahl begann, führte Gott mir ein Modell zu (Arrighi),

[1]) Liber Veritatis.

welches mir gestattete, das lebendige Ebenbild meines Christus auf der Leinwand festzuhalten. „Wenn ich Jesum malen soll", schrieb ich an René, „wird Gott mir auch das Modell zuführen". Zehn Minuten später traf ich das rätselhafte Wesen, dessen zarte leidenden Züge, in dessen unschuldsvollen Blick, dessen ganze edle und vergeistigte Erscheinung, meiner persönlichen Vorstellung der Eigenschaften Jesus entsprach. Als ich ihn in weiße Gewänder gehüllt auf dem Flur meines Hauses der versammelten Familie zeigte, äußerten alle einstimmig ihre Bewunderung[1])".

Ein im wahren Sinne christliches Werk entsteht aus dem Zusammenwirken der äußern Umstände, mit dem in der Seele lebenden Gott, mit der materiellen Wirklichkeit und der subjektiven Seelenverfassung, auf welche der Vater eine zweifache Wirkung, von innen und von außen, ausübt. Diese Inspiration ist gleichzeitig objektiv und subjektiv, eine Mitarbeiterin des Malers, der Dinge und Gottes. Sie ist auf die Wirklichkeit eingestellt, enthält aber gleichzeitig das Sichtbare und das Unsichtbare[2]). Ein christliches Bild muß also realistisch sein. Aus unseren Ausführungen geht hervor, daß Burnand ein Realist ist. Wahrhaft, treu, bescheiden den Begebenheiten gegenüber, steht das evangelische Werk Burnands, des Porträtisten, des Tiermalers, des Landschaftlers, des Darstellers der Geschichte der Evangelien, vor uns. „Nichts ist einfacher, nüchterner, natürlicher und religiöser gedacht, wie die Rast in Bethanien" konnte Robert de la Sizeranne mit voller Überzeugung schreiben[3]).

---

[1]) Liber Veritatis.

[2]) Tiefgehendes Studium der Natur, lange Betrachtungen der Evangelien, dies sind wohl die besten Vorbedingungen für einen Künstler, welcher sich den Illustrationen religiöser Texte zuwenden will. André Michel, Les Débats.

[3]) Revue des deux Mondes, 1. Juni 1903.

Eug. Burnand

Einladung zum Festmahl

Entstehungszeit: 1900

Museum in Winterthur

„Sein Gewissen und seine Aufrichtigkeit sind rein christlicher Natur, er besitzt die Seele, um solche Bilder malen zu können[1])".

Viele empfanden bei dem Anblick der Werke dieses Christen, gottesfürchtige Schauer, welche kein Vibrieren der Nerven, noch eine Hingerissenheit bedeuten, sondern eine gesunde Freude oder ernste Anziehung ausüben.[2]) „Die religiöse Malerei, meist engherzig, wird bei Burnand großzügig und außergewöhnlich lebendig[3]). „Er besitzt die bis zum höchsten Maß gesteigerte Inbrunst. Sein Christus, welcher außerhalb jeglicher Tradition steht, scheint ganz aus dem Geist der Evangelien heraus gebildet[4]). „Durch das Menschliche hindurch nach dem Göttlichen streben, ohne sich der abgebrauchten Hülfsmittel zu bedienen, ohne jegliche Entstellung, noch Vergrößerung, ich meinesteils sehe keine Plattheit, noch Geistesarmut in diesem Verfahren. Ich anerkenne diese Malerei als eine Befreiungstat von althergebrachter Tyrannei. Sie vermittelt den allgemeinen Eindruck großer Kraft[5])". Das bedeutsamste Zeugnis stellen aber die Lobpreisungen der katholischen Zeitungen aus,

[1]) Journal de Genève, 17. Mai 1903. Man lese weiter bei de la Sizeranne: Der Text der Evangelien hat noch keiner Seele die Erkenntnis verliehen, wenn sie nicht von Anbeginn menschlich fühlte, und sie kann auch nicht alleine die Lehren darin erkennen, wenn sie es noch nicht, wie Burnand, schon mit dem Herzen erkannt hat. Revue des deux Mondes.

[2]) Der Feinschmecker und Aesthete ißt nur, weil es gut schmeckt, er kostet nur die Speisen. Wir aber wollen Männer sein die mit Freuden das essen, was gut schmeckt und auch mit Freuden das Bittere, Schmackloſe und Gesunde genießen, weil wir essen um zu leben. Es gibt viele Bilder, vor denen man in Verzückung verfällt und welche doch nicht die Seele nähren!

[3]) L'Action, April 1909.

[4]) Ch. X., Foi et Vie.

[5]) Georges Gaulis, Journal de Genève, 20. Mai 1905.

welche alle anderen bei weitem übertreffen. Besonders hervorzuheben ist der Artikel im katholischen Universum[1]). „Ich bewundere schrankenlos das geistige Element, das aus dem Hohenpriesterlichen Gebet uns entgegenströmt" schreibt das Art sacré 1902. Im Mai 1903 sagt dasselbe Blatt: „Dies übermenschliche Antlitz (des Christus der Rast in Bethanien) wirkt tief erschütternd". „Wir bringen dem Entwurf zu der Bergpredigt unbegrenzte Bewunderung entgegen. Seit langem schon hat das gewissenhafte Streben dieses Künstlers ihn zu den Ersten seiner Genossen in diesem Zweige der Kunst erhoben, wo die Aufrichtigkeit der höchste Vorzug bedeutet[2]). „Es gibt wohl nichts sanfteres, mystischeres und reineres wie die Fioretti, erfüllt von einschmeichelnder Zartheit und rührendem Glauben. François erfüllt mit katholischem Geiste alles was er berührt[3])". „Wenn nicht alle Menschen den Traum der alten Welt verstehen, sagt La Croix, so versteht doch Jedermann den Charsamstag von Burnand . . . . . In einem halbdunkeln Raum schaaren sich elf arme Fischer um einen Tisch. Diese Fischer, das sind wir, ihre Leiden sind die Wahrheit . . . Er malte in aller Schlichtheit elf vom Unglück gebeugte Menschen. Ein und derselbe Kummer und elf verschiedene Verkörperungen dieses Kummers, elf verschiedene Auffassungen. Man kann auf so mannigfache Weise leiden. Und mannigfach ist der Ausdruck des Schmerzes[4])".

[1]) Journal de Genève, 22. April 1902.

[2]) Catholica, 30. April.

[3]) J. Guillemot, Messager de Paris. Wir haben schon Seite 28 La Croix vom 6. Mai 1914 angeführt.

[4]) Bausse, 20. Mai 1902. Leider läßt uns diese Studie nicht den nötigen Raum, um ganz besonders auf das große Talent Burnands hinzuweisen, elf ja fünfzig Mal dasselbe Thema auf fünfzig Gestalten zu behandeln. Die Bergpredigt ist eine Kraftprobe der psychologischen Analyse, ebenso die Serie der Poilusbilder, welche er eben ausführt.

Man macht nun Burnand folgenden Vorwurf, der wohl ernst zu nehmen ist: „Sie illustrieren im Sinne der Evangelien die Begebenheiten des Neuen Testamentes und ihre Kunst nennt sich christliche Kunst. Sie ist rein realistisch, Ihre Christusbilder wie Ihre Stiere sind aus Fleisch und Blut geformt; man behauptet, dies sei eine christliche Auffassung. Darüber wollen wir nicht urteilen, was wir mit Bestimmtheit jedoch behaupten können ist, daß Sie meisterhaft illustrieren und mehr Illustrator wie Maler sind. Ihre Kunst ist rein episodischer Natur, anekdotisch[1]). Ihre Personen wirken wie Figuranten auf der Bühne[2]). Sie illustrieren die Evangelien und weiter nichts. Die Illustration zählt aber nicht zu der großen Kunst[3])".

Dem Einwurf antwortet das gesamte Werk Burnands mit seinen reinen Absichten, so ursprünglich und doch tief durchdacht, so lebendig und doch in sich gesammelt, bescheiden und kraftvoll, mutig und zurückhaltend. Wann habt ihr bei Burnand je die Absicht bemerkt, sich der großen Kunst zu widmen? Gab er vor anderst zu malen wie vor ihm Duccio, Giotto und Pietro Lorenzetti, die hervorragenden Illustratoren des Leidens und des Lebens unseres Heilandes? Konntet ihr die Absicht, das gesunde, einfache Leben und die bescheidenen Freuden des Landlebens seiner Heimat zu verherrlichen, nicht in der Feldarbeit, in dem Stier, Dem Bauer herauslesen? Er verfuhr genau wie Ambrosius Lorenzetti im Stadthaus zu Sienna, welcher die Wohltaten der guten Regierung abbildete, Andrea von Florenz verherrlichte in der spanischen Kapelle den Triumph

[1]) Schon manche Anekdote hat die Welt in Aufruhr versetzt.

[2]) J. de Ste. M. Beaux Arts illustrés; siehe auch G. Gaulis, Journal de Genève, 20. Mai 1905. — Paul Badiot, La France de demain, Mai 1903 etc.

[3]) Pierre Baguenaudard, Feuille d'Avis de la Chaux-de-Fonds, 30. Sept. 1915.

der Kirche. Es gibt wohl eine große Kunst, welche nicht in dem Heimatboden wurzelt wie eine stolze Blüte, einsam in ihrer Schönheit, aber oft hochmütig und herrisch, eine Kunst, welche sich erhaben dünkt und vorgibt, aus sich selbst alle Lebenskraft zu ziehen und welche dennoch ohne es zu wollen, vielen Zwecken dient und doch dem Boden der Wirklichkeit gleich den Andern entsproß. Ja es gibt eine Kunst, die sich unabhängig dünkt, aber es gibt auch eine Kunst, welche dient und willig dient, dies ist die evangelische Kunst. Sie wählte sich ihren Meister und wählte sich den Besten, den Großmütigsten, den Lebensvollsten, den Menschlichsten, den Reichsten und Gefühlvollsten[1]). Die Kunst stellte sich in den Dienst Christi, für ihn kann man malen was man im Herzen fühlt. Wie die Landschaft der Apfelbäume, die Mutterliebe, die Heuernte im Jorat, der Christus in Bethanien. Diese Kunst ist freier und erhabener wie ihre Schwestern, denn Christus befreite seinen Maler von den Schwankungen der Mode und den kleinlichen Wahrheiten. Auch diese Kunst heischt, wie jede Kunst, Opfer. Er widersetzte sich nicht, denn er ist seiner Kunst untertan; ihr fröhlicher Diener, der gerne nützlich ist. Trotz seiner großen Ehrlichkeit und der großen Übung, welche er in der Technik seines Berufes besitzt, wird er, wenn es nötig ist, eine gewisse Schönheit, der höheren Schönheit aufopfern. Man kann sich kaum eine mehr durchgearbeitete Malerei vorstellen wie jene des Mann der Schmerzen. „Sei es nun der Blick oder das Suchen nach einem sehr edlen Ausdruck, ernst und schmerzlich, mitleidsvoll, freundlich oder unterwürfig, muß in dem Künstler eine verzweifelte Anstrengung auslösen! Was

[1]) Aus dieser Kunstrichtung entstammen Millets Bauern, sowie die Mosaikbilder von Ravenna. Carrière folgte ihr instinktiv, als er seine Mutterliebe schuf, wie auch Albert Dürer in ihrem Dienste stand.

schadet es, wenn das fieberhafte Suchen noch in dem vollendeten Bilde erkenntlich ist? Dies ist gewiß besser, als wenn der Christus nur als Ergebnis einer oberflächlichen, spielenden Arbeit erschiene."[1]) Welch eine Todesangst, welche furchtbare Arbeitsleistung spricht nicht aus dem Profil des Christus, der zu alt, gebrochen und übertrieben in seinen Qualen, in seiner Hinfälligkeit, wie in seinem Tode, dieser aufgelöste Christus von Holbein wohl die erschütternste Erscheinung in der Kunst, welche die gesamte Theologie und Esthetik und Geschichte in Verwirrung versetzt. Dies ist christliche Kunst, wie wohl wenig Werke in dieser Welt sie aufweisen. Dieses Werk voll leidenschaftlicher Freude und ergebungsvollen Schmerzen, ernst und voll des Jubels und entkleidet seiner Herrlichkeit; diese Malerei steht ganz im Dienste jenes Christus über den der Maler sich lange und oft mit seinem Modell unterhielt. Eine Malerei welche sich verwirklichen wollte, sei es auch durch die unfruchtbarsten Mittel, einerlei wenn sie nur zu ihrem Ziel gelangte. Sie erscheint nicht glorreich in dem Saale, wo ich sie unter den Rigaud und Largillière auf dem Boden gestellt sah, nein sie hatte etwas gequältes, rauhes an sich. Doch welch unendliche Freuden entströmten der rauhen Farbenschichte, von welch siegreichen Schlachten erzählen nicht die bunten Pinselstriche? Darnach betrachtete ich die heilige Brigitta auf ihrem Totenbett, wiederum fand ich den Vorläufer von Burnands Christentum in Philippe von Champaigne, der aber kühler, strenger und vornehmer wirkt (die Herren von Port Royal!). Ja ein Vorläufer; Philippe von Champaigne ist der heilige Johannes, welcher die Morgenröte des Evangeliums erblickt und noch in der Kälte der Nacht stirbt, Burnand lebt im sonnigen, strahlenden Tageslicht, in dem vollen Licht des Evangeliums, das wohl auch

[1]) Eug. Burnand, Foi et Vie, 5. Januar 1909.

schmerzt und große Opfer heischt, dafür aber auch Kostbarkeiten verschenkt, Perlen, um deren Besitz man gerne all sein Hab und Gut veräußert.

„Trotzdem er mit vollendeter Meisterschaft seine Kunst ausübte, verzichtete er fast von Anbeginn auf die leichten Erfolge, die Verführungen und Anziehung, welche die Einzelheiten ausüben. Fascinatio nugacitatis[1]), wie man in Port-Royal sagte. Ich schreibe dies nicht gedankenlos hin; ich erfuhr, daß Burnand eine große Verehrung für Philippe von Champaigne besitzt. Gleich ihm fordert er Hochachtung. Sein großes Gemälde das Hohepriesterliche Gebet, erscheint nüchtern, neutral in den Farben, von gewollter Armut, welche so gut die vollständige Dürftigkeit und Entsagung versinnbildlicht. Man kann die Geringschätzung der Hilfsmittel, die Abscheu vor dem Überflüssigen, dem Malerischen, dem Zufall kaum weiter treiben. Doch wie heben sich die Köpfe der Apostel und Christus von dem einfachen Hintergrund ab; welch packende Erscheinung und welch ungeahnte Größe nehmen sie alle an. Eine Reihe von Studien des Innenlebens! Niemals gelang es noch einem realistischen Maler, die gesamte Wirklichkeit so auf moralischem Gebiete auszudrücken. Niemals verstand sich ein Mensch mutvoll zu solch großen Opfern, niemals schuf man mittels Plastik und Materie eine gewaltigere Offenbarung des Unsichtbaren[2])".

Diese Selbstentäußerung ist rein christliches Empfinden

[1]) Die bezaubernde Kraft weltlicher Eitelkeiten.

[2]) Louis Gillet, Revue hebdomadaire, 9. Dezember 1911. Er fügt noch hinzu: „Neben diesem ernsten Meister entlocken die Werke des Mr. Maurice Denis ein Lächeln .... Es würde zu weit führen, versuchte man die Sympathieen in Übereinstimmung mit meinen Sympathieen für Mr. Burnand zu bringen! Ich bewundere beide von ganzem Herzen". Dieselbe Auffassung findet sich bei Jean Claude, Petit Parisien: „Der Charsamstag, dies schmerzvolle, glühende Bild".

und verbindet uns mit dem Leiden Christi. Sie wirkt nicht häßlich, nicht langweilig, nicht gefühllos, nein, sie ist Leben, die höchste Anspannung der Saite auf dem Bogen. Aber das volle Maß reiner Freude, welche der Heilige Franziskus, die Schafe segnend, ausstrahlt, Der Bruder Massée, welcher mit Franz sein Mahl neben einer Quelle einnimmt, die Freude an der Arbeit, an der Erde und der Gesundheit, die sich im Bauer, in dem Bauernhof, in der Feldarbeit äußert, all dies ist evangelischen Geistes, gerade wie die fromme Haltung auf den Porträten der Mme. de Watteville und des jungen Franz Burnand, oder die unschuldsvolle Reinheit der kleinen Muriel Ruß. Das Evangelium versinnbildlicht doch das gesunde, natürliche Leben, das wirkliche Leben in seiner Reinheit, Kraft und Willensstärke, das Leben, das sich in Burnands Bildern wiederspiegelt, das gelebt und geträumt und nie alltäglich, gemein ist. Wir finden es von dem Pointer Mylord, bis zu den Ochsen und den goldenen Wolken der Feldarbeit.

Dies rein Menschliche, diese Psychologie, dies wirkliche Leben, das wir in seinen Bildern finden, verleiht dem ganzen Werke seinen christlichen Charakter. Der Maler Georges Desvallière äußerte sich in einem glänzenden Vortrag, das was Burnand fehlt ist der Glaube an die Gegenwart Christi, an seine Gegenwart in der Hostie. Die Katholiken sollten doch wissen, daß wir an eine viel wirklichere und ständigere Gegenwart Christi als die im Sakrament glauben. Wir glauben an die Gegenwart Christi im gläubigen Christen. Sie besteht in Wirklichkeit, wir finden sie in den Augen, auf dem bewegten Antlitz der mutigen, ruhig und harmonisch gestimmten Apostelköpfe von heute und von damals. Die Religion beruht nicht in dem Brot, die Religion will erlebt sein, jede Religion ist

Psychologie und mehr wie jede andere Religion besteht der Glaube Christi in der Wirklichkeit, dem Sichtbaren, dem Psychologischen, er wächst und trägt Früchte. Wenn „die menschliche Erscheinung Christi völlig von dem Maler erfaßt werden soll“ [1]) das Göttliche im Christen, die Religion in ihrem Äußern, in ihren Bewegungen, in ihren Zügen in Erscheinung treten soll, so ist dies in vollkommener Weise in Burnands Werk geschehen. Darin besteht auch die Originalität und das Hauptmerkmal seiner Kunst. Im Realismus seiner Zeichnung, in der Fülle der Zartheit der Farben verkörpert sich der Geist des Evangeliums.

Wir haben ihn als machtvollen Schöpfer der Schattenrisse, dann als Zeichner von Willenskraft und als Bildmaler gezeigt; darnach erst betrachteten wir ihn als Psychologen, als Maler der Evangelien und als Christen. Wie großzügig, zartfühlend und wahrhaft menschlich ist der wahre Christ!

Man muß vor allem ein ausgeglichener Mensch sein: Burnands Kunst läßt sich vom Standpunkt des Ausgeglichenen beurteilen. Vollkommenes Gleichgewicht zwischen dem Ganzen und den Einzelheiten, den Größenverhältnissen der Personen und der Landschaft, der Zeichnung und den Farben, dem Realistischen und dem Impressionistischen, dem Licht und der Färbung und wie in der Bergpredigt das Gleichmaß in der Anwendung der Verfahren des XII. und XVI. Jahrhunderts, sowie zwischen der richtigen und falschen Perspektive.

Dies Gleichmaß, welches vielleicht manchmal nach Reue oder Skrupeln aussieht, — wenn es ausläßt so wirkt es lähmend und wird zum Skrupel — auch dies ist der Ausfluß evangelischen Geistes. Doch aus alledem wird man verstehen, daß er rein menschlich denkt, fühlt und handelt. Ein Mensch, der ruhig in der Mitte des Weges geht und

[1]) Burnand, Glaube und Leben.

die Wahrheiten zur Rechten und zur Linken im Auge behält, welcher nichts ausschließt, sondern alles erfaßt, umschließt gewiß eher die Menschheit wie der Mann, der einer Partei angehört. Der Christ ist der Mann, der über den Parteien steht[1]).

In dieser Media Via findet sich und muß sich Platz finden für die Schwankungen des Temperamentes, für die Schwingungen der verschiedenen Charaktere, für die persönliche Ausgleichung. Selbst die ausgeglichenste Persönlichkeit, Jesus, wurde der Tradition in vier verschiedenen Auffassungen überliefert. Alle seine Nachfolger spiegeln eine dieser Tugenden wieder. Die Quadriga der Evangelien enthält den kühnfliegenden Adler, den springenden Löwen, den nachdenklichen Menschen und den arbeitsamen Ochsen.

Ich erzählte einmal Burnand, daß wir Jungen uns gekränkt fühlten, als in einem Vortrag der Redner ohne eine Unterscheidung „unsere beiden größten protestantischen Maler, Paul Robert und Burnand", uns an den Kopf warf. „Er ist der Adler", erwiderte Burnand, „und ich der Ochse".[2])

Die Auffassung des Malers ist rührend und ganz im Sinne der Evangelien; er ist sich der Grenzen seines Könnens voll bewußt[3]), aber auch des Wertes seines Könnens. Es entspricht der evangelischen Auffassung, gänzlich in seinem Werke aufzugehen, sich darin wiederzuspiegeln. In den Fußstapfen Christi zu wandeln, der geduldige, arbeitsame

[1]) Doch hiefür muß man ganz Christ sein.

[2]) Der Maler dachte nicht an die apokalyptischen Tiere.

[3]) Er weiß, daß in der **Einladung zum Fest** er den Zug der Armen nicht durch Gottes Ebenbild bewillkommen lassen konnte, wie es der Text des Evangeliums vorschreibt. Er versuchte auch nicht, die Stigmatisierung des Heiligen Franziskus darzustellen („ein Vorwurf für Robert", sagt er), er malt das erschütternde Bild des völlig zusammengebrochenen Heiligen, der verloren in Erinnerung von Alverne heruntersteigt.

Ochse, welcher ohne Unterlaß Furche um Furche zieht und der immer wieder das vertraute Feld umarbeitet; der in seiner Kraft und Freude, etwas zu vollenden, in seiner Liebe zu der braunroten Erde, zu dem goldfarbenen blauen Himmel, bis zum Schluß für den Herrn, der den Pflug lenkt, der brave Knecht bleibt[1]).

[1]) Man muß die schöne Vorrede zu der Bergpredigt von Léonce Bénédite lesen, erschienen bei Berger Levrault.

Nachfolgend die Werke Burnands im Besitz Schweizer öffentlicher Sammlungen:

Basel	Rückkehr der Herde in der Provence 120/200 1890.
Bern	Wechsel der Weide 300/220 1885.
Genf	Der Schweizer Bauernhof 280/200 1882.
	Der Mann der Schmerzen 140/100 1899.
La Chaux-de-Fonds	Charsamstag 164/281 1909.
Herzogenbuchsee	(i. d. Kirche) Die Bergpredigt, drei Glasfenster 494/142 1912.
Lausanne	Der Stier 200/270 1884.
	Der Bauer 240/310 1894.
	Die Flucht Karls des Kühnen 340/560 1895.
	Das hoheprieſterliche Gebet 186/368 1901.
	Der Bauernhof 50/240 1902.
	3 Zeichnungen zur Reiſe des Chriſten 1889.
	4 Parabeln 1908.
	Der Maulwurffänger. Paſtell 1915.
	Die Mutter. Paſtell 1915.

Im Muſeum des alten Lauſanne das Modell zu dem Akte Moudon, der Waadtländer Jahrhundertfeier 1902.

Luzern	Feierabend. 89/186. 1896.
Neuchâtel	Die Dorfſpritze. 310/200. 1879.
Vevey	Auf der Alme 240/320 1890, wiedergemalt 1895.
	Rückkehr der Herde 100/180 1896.
	3 Zeichnungen zur Reiſe des Chriſten 1889.
	3 Studien, Kopf zum hohenprieſterlichen Gebet 1900.
	Eine Waadtländerin. Paſtell 1915.
	Männerprofil. Paſtell 1915.
Winterthur	Einladung zum Feſtmahl 220/470 1900.

Von demſelben Verfaſſer ſind erſchienen:

I. Les deux Maisons
(bei dem Verfaſſer, Le Braſſus, Vaud)

II. La première semaine de Jacques Leber
(Verlag La Concorde, Lauſanne)

III. Le Prochain
(Verlag La Concorde, Lauſanne)

Le Christ, eine Broſchüre.

88-B3454

4.-518

A.K.
[-.50]

Zürich

Nr. 4607

1. März 1935

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01782 1022

Schriften für Schweizer Art und Kunst 109/112

HANS SCHATZMANN, HORGEN-ZÜRICH